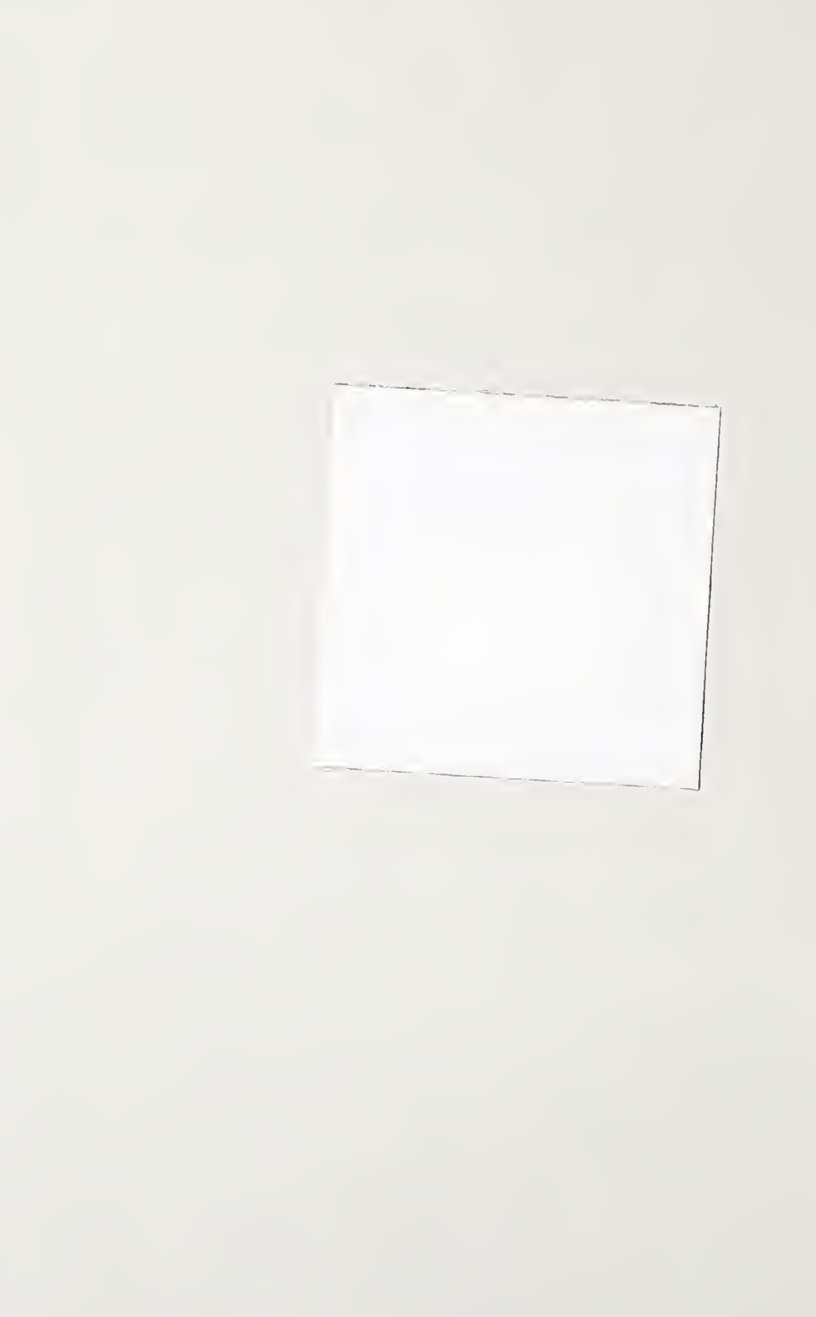










KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

FÜNFZEHNTER JAHRGANG





LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1904

Kunstchronik

Neue Folge

Inhalt des fünfzehnten Jahrgangs

Größere Aufsätze

Bücherschau

Nekrologe

Personalien.

Wettbewerbe

Denkmäler

Sammlungen und Ausstellungen

Kongresse

Institute und Vereine

Archäologisches

Ausgrabungen und Funde

Vermischtes

Abbildungen



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 1. 16. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS MÜNCHENS BILDERSOMMER 1903

VON FRANZ DÜLBERG

Im Juli 1903

Die grünen stummen Kerzen der Pappeln, die breiten Kandelaber der Kastanien ragen in die mitunter blaue Luft, an den Tischen im Hofgarten sitzt nachmittags alles gedrängt und aufbruchbereite Worte wie Herzogenstand, Fernpaß fliegen von einem zum andern, die Zigarre, »das Stück 3 Mark«, erscheint in den Auslagen der am sichtbarsten gelegenen Geschäfte, das Straßenpflaster wird gründlich aufgerissen, man liest von eifrigen Proben zu den mit der Etikette »ganz wie in Bayreuth« verheißenen Darbietungen des Wagnerwunders in einem auf öder Hochfläche verborgenen Hause — und eine Armee bemalter Leinwände spannt sich dem möglicherweise kaufbereiten Fremden entgegen, den das merkwürdige Großdorf erwartet.

In halb bewußtem Gegensatze zu Berlin, wo die Sezessionsausstellung wieder die Kostbarkeiten aller fremden Völker in die nach allem Verschlucken doch seltsam leer bleibende Stadt zusammenführt, freut man sich in München diesmal mehr am Selbstgebackenen. Gewiß, eine unter dem altmodischen Namen »Phalanx« zusammengeschlossene Vereinigung meist fortschrittlich elegant gerichteter Künstler — der als Maler allzu seltene Schlittgen, Philipp Klein, der geistige Nachkomme Beardsleys John Jack Vrieslander und einige andere — sie räumt den besten Platz ihrer in einem Hinterhaus der geschäftsfrohen Theatinerstraße untergebrachten Ausstellung den für München fast neuen Werken Claude Monets. Man sah bei Heinemann eine ganze Reihe meist kleiner Werke John Constables, der zugleich der jüngste der alten Holländer und der älteste der modernen Engländer und Franzosen war. Auch bot noch die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession neben den sonnen- und wolkenreichen Landschaften Richard Kaisers, neben der schweren, breiten und bewegten Kraft Schramm-Zittaus, neben den dunstumhüllten Frauenbildern Linda Kögels einen beherrschenden Saal jener, die Naturwiedergabe nur als dichterisches Mittel betrachtenden Jungholländer, die in Vincent van Gogh ihren Ahn, in Jan Toorop ihren Führer sehen. Doch in den beiden großen Sommerausstellungen siegen deutsche und besonders Münchener Künstler.

Das Glyptothekpendant am Königsplatz umschließt in seinen unechten Tempelhallen Exters Damenbildnisse, das in Schwarz auf Weiß mit vom Boden und verstohlen von rechts einfallendem roten Licht und das im Ausdruck halber Trauer so große auf grünem Grund, Herterichs Zimmerleute mit dem aus Hobelspähnen und Balken hervorgelockten Jubel der tausend Farben, Habermanns müde Bacchantin mit dem siegend in Violett und Grün funkelnden Licht des stolz gebeugten Nackens, von Leo Putz die Tiere umarmenden Frauen aus tausend und einer Nacht, das in seinem Braun und Lila und wieviel anderen Farben so erstaunlich starke Werk, und sonst noch vieles Deutsche, das ganz ungewohnte Freuden bringt. In jenem ganz unförmlichen Bilderbahnhof, den man schonend als »Glaspalast« bezeichnet, wirken Luitpoldgruppe und Scholle als rettende Augenpunkte; von allem Ausländischen bleiben nur die Schotten haften.

Sei mit der schwersten und ungeordnetsten Masse begonnen. Die Warnung, im Glashaus nicht mit Steinen zu werfen, ist wirklich nötig. Der Katalog zählt 2171 Nummern, 74 ist die Zahl der Säle. Ungerechtigkeit wird so beinahe erzwungen. Der Betrachter kann nicht mehr den Bildern etwas tun, er muß erzählen, was die Bilder, die sich gerade seiner Augen bemächtigen konnten, ihm getan haben.

Lassen wir Leichenzügen den Vortritt. Hans Sandreuter, von dem eine reiche Schar von Werken gezeigt wurde, steht zu sehr unter dem Schatten des Böcklinfelsens und leidet außerdem in München unter der Nachbarschaft der Schotten, dieser Herolde zartesten Farbenduftes, letzter Verfeinerung und gereiftester Auswahlen. Malerisch sein stärkstes ist wohl die Landschaft »Abend« (1319): aufragende Bäume, Wasser, eine Häuserreihe, alles in kräftig kühnen Vereinfachungen. Tief dringt der Farbenklang der »Flora« (1321) mit dem dunklen Blau des Gewandes vor hellem Blau des Himmels und dunkelgrüner Wiese. Mächtig anfassend wirkt die Geste der Hauptgestalt in dem kleineren Raubritterbilde (1320). Menschlich ist uns wohl am nächsten sein großer Karton Manesse und Hadlaub (1342) mit dem machterfüllten Bilde des sitzenden Meister Böcklin — wie wenig eigen aber sind die Formen in diesem Monument, wie sehr stören die

überlangen und übergroßen schlaffen Hände der Nebengestalten! Der Zierkunst konnte der Maler keine neuen Erlösungen bringen, das zeigen im kleinsten schon seine Entwürfe für schweizerische Briefmarken.

Ebensowenig ein Schöpfer neuersehnter Formen, immerhin ein Künstler von scharfem Porträtsinn, war der Bildhauer Syrius Eberle, der Meister des gewiß nicht stenographierten Münchener Gabelsberger-Denkmals. Schön und sicher im Kontrapost, von guter Spannung in den Gesichtszügen ist der in Anlehnung an späteste Gotik entworfene, für Goldbronze gedachte hl. Georg (1803).

Mit Wehmut betritt man diesmal den mit etwas absichtsvollen Tapeziererkünsten auf der Ton der vatikanischen Appartamenti Borgia gestimmten Raum, in dem Fürst Franz von Lenbach sonst die leuchtenden Blitze seiner Bildnisse, raritäteneingehüllt, den Augen zu bieten pflegt. Man hatte im Winter gehört, der Meister sei recht leidend, und dann von erzwungener Flucht nach dem krank klingenden San Remo gelesen. So ist der Saal leer, nur ein paar kleine Bilder, die einen von einem Toten, die anderen frühe Sachen von einem schwer Erkrankten, der Kunst wohl für immer Verlorenen, stehen wie im Weiten verirrt. Von Ludwig Hartmann besonders ein paar Pferdestudien, die Köpfe der Tiere von einem Glanze der Hautbelebung, von einer Schärfe und Freiheit der Handschrift, die einen Meissonnier schlägt. Einige Studien von Theodor Alt, Leibls einstigem Mitstrebenden. Auch ganz in der Technik, die Leibl so liebte: quadratisch aus dem Pinsel gepreßte Blöcke sehr naß gemischter Ölfarbe nebeneinander zu setzen. Bleich, prachtvoll verkürzt, der Akt einer auf dem Rücken liegenden Frau »Leda«, ein schlafendes Kind mit seiner Puppe, das Atelier von Rudolf Hirth du Frênes: eine Dame in grau sitzt, dahinter steht der Maler in brauner Samtjacke. Als all dies gemalt wurde, da wurde erobert. —

Da — ein paar Schritte gehen wir weiter und sehen auf einmal einen ganzen Tisch voll der köstlichen vermißten Speise, ein ganzes Zimmer voll Lenbachs. Und durchgeführtere, als man sie gewohnt ist. Noch der kranke Meister schlägt — in diesem Hause wenigstens — alles andere zu Boden. Die Bildnisse des Kunsthändlers Bernheimer und seiner Frau, auf grau gestimmt, von einer Ruhe und Imposanz der Haltung, die an die besten Werke des jungen Rembrandt, etwa den Martin Daey und seine Gattin bei Gustav von Rothschild in Paris, erinnert. Dann ein breites Familienbild: Marion, die das Moselgold ihres Haares gegen das Feuerrot ihres Kleides stellt, die Gattin, die jüngere Tochter und der Meister selbst, der scharf und unruhig von links hereinblickt. Weiter genug Frauenbilder: als Hauptstück eine Frau, bis zum Gürtel nackt, die emporblickt und beide Arme greifend erhebt, von einer zitternden Belebung und Spannung des Fleisches, wie sie nur dem einen Maler eigen ist. Mag man hier an des späten Rubens wundervoll zerfließende Andromeda im Berliner Museum, mag man bei einem mit feinstem Reiz auf grau, braun und grün gestimmten Abbild der jüngeren Tochter, der eine Plattenrüstung angezogen wurde, an den hl. Liberalis von Giorgiones Wallfahrtsbild in Castelfranco denken: alle diese aus dem Edelsten der vergangenen Zeiten zusammengesuchten Formen sind doch nur das Ausdrucksmittel, durch das hindurch ein ganz unserzeitiger, begehrender, herrschen wollender Geist zu uns spricht.

Dieses edle Brausen zeichnet ihn aus vor dem oft mit ihm zusammengestellten Fritz August von Kaulbach. Dort bleibt es bei leuchtenden Farben, vor allem einem wunderbar tiefen (mit Rot angemischten), gleich dem Baß eines guten Sarastro noch in den letzten Gründen durchsichtigen Schwarz, und bei einem feingestimmten Anschluß, besonders an die englischen Bildnismeister des vergehenden 18. Jahrhunderts. Fünf Frauenbilder sind von ihm zu sehen. Als effektvolles Hauptstück eine Tänzerin, die Kastagnetten in den Händen, ansetzend zu kreisendem Sprunge. Schwarzhaarig, schwarzäugig, in küraßartigem stahlschimmerndem Mieder, gelber Schärpe und weißem duftig gearbeitetem rosabestickten Rock steht sie vor hellem gelbgrauen Grunde. Die Wirkung, die besonders der glücklich erfaßten Augenblicksstellung verdankt wird, beherrscht den Saal, in dem das Bild hängt; hält man es aber gegen die eine Erscheinung ähnlicher Art darstellende »Alissa« von Philipp Klein — von der wir später reden wollen —, so sieht man, daß das Leben bei dem jüngeren Künstler ist. Übersüß erscheint das Porträt einer Dame, die lächelnd an einem blumenbedeckten Tische sitzt, ebenso das — glücklich in hohem Oval gerahmte — einer anderen in weißem Hut; frischer das eines Kindes, das mit Kirschen an einem Tische steht, die Werkzeuge eines Kasperletheaters liegen umher.

Kräftiger wirkt die Art Karl Gussows in seinem kleinen quadratischem Bilde der Bacchantin (397). Der erhitzte Kopf, schräg hinein in das Bild gestellt, der Pinienzapfen, das rote flatternde Tuch, der gelbe Abendhimmel geben einen lauten und doch nicht mißklingenden Akkord.

Von den anderen Meistern der älteren Generation Münchens sei noch Erdtelt, dessen vom Staate angekauftes Selbstbildnis, mit seiner künstlich rembrandtischen Beleuchtung wenig angenehm wirkt, und Ludwig Willroider genannt, der ein ganzes Kabinett mit seinen Landschaftsstudien von den München umgebenden sumpfigen Hochflächen füllt. Mehr Reiz als die paar ausgeführten Gemälde besitzen die zahlreichen Kohlenzeichnungen durch die Einfachheit ihrer Motive und die freie sichere Niederschrift der Wolkenlinien.

So gut es geht, greife ich einige der überzahlreichen Künstler heraus, die ohne einen seit Jahrzehnten nach festen Sätzen gewerteten Namen zu besitzen, der großen und grauen Schar der Münchener Genossenschaft angehören (das Wort »Genosse« ist hier genau so unterscheidungstötend geworden wie bei der Sozialdemokratie).

Von größeren figürlichen Darstellungen möchte ich zwei kontrastieren: Helene Frauendorfer-Mühlthalers »Salome« (1519) und Alfred Schwarzschilds »Herkules« (1106). Die »Salome« erfährt man erst

aus dem Katalog; sichtbar wird nur ein Mädchen mit sehr zart gegebenem aufgelösten braunen Haar und einer ebenso trefflich in allen Spiegelungen dargestellten kupfernen Schale. Die Liebe, mit der das rote Metall (in Pastelltechnik!) belebt wurde, gibt dem Bilde Bedeutung. Herkules erscheint, mit lastender Jagdbeute beladen, auf der Flucht vor dunklem Gewitter. Der gut studierte muskelschwere braune Körper vor schwarzblauer Wolke erregt eine ähnlich drückende Stimmung, wie die auf die Durchwanderer der Säle einstürzenden Giganten Giulio Romanos im Palazzo del Té. Wichtiger ist, daß der Künstler, wie einige aus ganz ähnlicher Erscheinungswelt gegriffene, im Frühjahr im Kunstverein von ihm gezeigte Bilder verraten, überhaupt in seinem Schaffen einem in unserer Zeit unleugbar hörbaren Rufe nach starker bewegter männlicher Muskelkraft Ausdruck gibt. Sehr seltsam ist auch die Eigenheit, daß der Maler die Hände fast aller seiner Personen mit abgekauten Nägeln bildet: auch hier liegt eine ganz bestimmte, unter der Bewußtseinsschwelle ruhende Gefühlsrichtung zu Grunde. Überleiten mag zu einigen Bildnissen »In Gedanken« (628) von Margarete Krüger — wozu übrigens bei guter Malerei noch immer diese schrecklichen, die Stimmung, die der Zuschauer vielleicht haben könnte, vorwegnehmenden Titel? Ein Mädchen, das die Laute spielt. Das Licht dringt hinter ihr her links vom Fenster herein. Der Akkord des weißen Gewandes mit dem roten Kissen und dem grünen Möbelstoff ist gut. Als Bildnisstudie bezeichnet Schmidt-Melani die lebensgroße Wiedergabe eines stehenden alten Mannes mit sehr vom Leben verbrauchten Zügen. In der sehr breiten Malweise, in dem feinen grauen Ton läßt das Bild an Ribera und die besten Neapolitaner denken. Aus einer ganz anderen Welt stammt Arnulf de Bouchés Porträt des Baron von Berchem (129). Der Aristokrat steht im Gespräch an einem Tische, auf den er den Arm legt. Trefflich ist das Augenblickliche der Haltung dauermöglich gemacht, durch die scharfe Richtung der Augen das Leben gewahrt. Entschiedenheit, Wohlwollen und dabei Lässigkeit sprechen aus den Zügen. Leiser erzählt ebensoviel L. Blums Bildnis einer sitzenden Dame in mattem dünnen blauen Seidenkleid (109), zu dem die ein wenig schlaff werdenden Züge, der kluge Blick, der manches sagende und manches verschweigende Mund so ausgezeichnet passen. Fein in der Farbenwahl sind: D. v. Kotowskis etwas altmodisch empfundene Darstellung einer ältlichen Dame in Vorderansicht, die neben einem mit kleinen Orchideen geschmückten Tische sitzt. Kleidung und Grund haben ein lehmiges graugelb. Gut springt das Blau des Sessels gegen an. Ganz in Weiß gesetzt Paul Nauens Bild eines etwa sechzehnjährigen Mädchens, dem die gesunde und zarte Rosenfarbe des Gesichts und der Hände erlauben, die blasseste Farbe zur Tracht zu wählen. Der Grund ist grau, stark treten die noch verwunderten Augen heraus, doch sicher und klug ist schon der Mund umzogen. Besonders breit und kraftvoll in der Niederschrift Matthäus Sternéns Porträt einer nach rechts gewandt sitzenden Dame von energischen, schon nicht mehr ganz jungen Zügen (1127). Die Schatten sind wirksam mit viel Violett gegeben, der Wandgrund grün. Anders Zorn, wohl ein Landsmann des in München wohnhaften Künstlers, hat hier gewiß fördernd eingewirkt.

Von Landschaften fielen mir hier nur zwei mit großer Farbenlust und ohne lähmende Ausführlichkeit gemalte Stücke von Max Giese auf: Birken im Herbst (wohl Dachauer Gegend) und »Eingefrorene Schiffe«, wo das Braun des Holzes vorzüglich gegen das Weiß des Eises gestellt ist. Auch noch Hartwigs »Bei Planegg«: Wiese, Waldesrand, zerrissene grauschwere Wolken, sei wegen der fetten und guten Malweise gerühmt. Schon im winterlichen Kunstverein trat mir die feine Art von Margarete Stall nahe, die diesmal zwei ihrer aus der sicheren Erkenntnis, daß die Polyphonie der Rachel Ruysch und Huysum eben nicht zu überbieten ist, auf einen hellen Ton gestimmten Blumenstilleben, Teerosen und sprödrote Judenkirschen ausgestellt hat. Aus der ganzen Graphik der großen Gruppe zwang mich nur ein kleines Blatt, eine Radierung Georg Mayrs: ein Mädchen, das irgendwo himmelhoch in enger arbeitender Stadt mit suchendem Blick über ein Geländer sich beugt (2042). Eines der stärksten Blätter, die ich in letzter Zeit gesehen habe.

Unter den Bildhauern nenne ich vor allen anderen Hermann Obrist, leider kann ich ihn diesmal nicht mit den Tönen nennen, die ich dem lebensreichsten und der Jugend nächsten unter den Kunstlehrern Münchens so gerne geben möchte. »Gram und Verzweiflung« heißt sein diesmal ausgestelltes Werk. Zunächst sieht man nur einen großen weißen Gipsblock; dann sieht man, daß zwei in der Bewegung groß geschaute, in den Einzelheiten aber wenig belebte Arme herausragen. Endlich erkennt man, daß diese beiden Arme einen fast ganz in der Masse stecken gebliebenen Kopf unsanft bearbeiten. — Es ist nicht unbedingt nötig, daß gerade die Unarten Auguste Rodins, eines der feinsten Fühler der Oberfläche, eines der feinsten Fühler der bewegten Seele, in Deutschland mit Begeisterung nachgebildet werden. Es ist ferner nicht unbedingt nötig, daß von Michelangelo, dem Größten unter den Ungeschickten und dem Ungeschicktesten unter den Großen, nicht die fertig gewordenen Sachen, sondern die abbozzi und verhauenen Blöcke uns Wegzeiger werden. Es ist endlich nicht unbedingt nötig, daß die Skulpturengalerien der Zukunft wie Mineraliensammlungen aussehen. — Gegenstand, Durcharbeitung und Material gehen ausgezeichnet zusammen in August Heers Sandsteinbüste eines Bauernknechtes (1826). Die sichere Kraft, zugleich aber auch die feindliche Beschränktheit in dieser verharrenden Menschenklasse ist in den rohen porösen Flächen, zumal in den hängenden Wangen zu greifbarem Leben gebracht. Zarterer Art sind schon durch den Gegenstand: Mathias Streichers Statuette eines jungen Mädches in patinierter Bronze (1921). Geschickt ist ein nachdenklicher Ausdruck erreicht: die Last des Körpers mit Maß etwas

nach links geschoben, die Hände über dem Kopfe verschränkt. Dann: ein ruhendes Mädchen, kleine dunkle Bronze von Otto Lang, erfreulich durch die gut behandelte moderne Haartracht und die eigenartige Geste. — Von Architektur wenig und kaum etwas gutes. Helbig und Haigers Entwürfe zu einem Versuch, das schaudernd nackte Gerippe des Glaspalastes durch Umkleidung einem Gebäude ähnlicher zu machen, lassen es fast begrüßen, daß die geplante große Münchener Kunstgewerbeausstellung, der zu Liebe dieses Bestreben aufgewandt wurde, vorläufig keine Wirklichkeit wird. Das Portal hätte uns zwei hoch auf Pfeilern sitzende, rettungslos zwischen Steinblöcken eingeklemmte Genien beschert, die Kuppel der Halle, einförmig mit unzähligen zurücktretenden Oktogonen gemustert, würde auf jeden unter ihr Gehenden einen Druck ausgeübt haben, der ihn nach zwei Minuten als Kranken fortgetrieben hätte. Wenigstens in den Massenverhältnissen gut abgewogen ist Ludwig Stempels und der Gebrüder Renk Vorschlag zur Ausgestaltung der Pinakothek; bedenklich ist nur die Menge von schlechten Statuen (Außenstatuen an Gebäuden sind heute in Deutschland immer schlecht!) mit der uns die Ausführung des Planes beschenken würde. Man hat einen August Endell in München gehabt und hat ihn ziehen lassen: man wußte nichts besseres zu tun, als über die merkwürdige Verbindung von Kachelofen und Drachenhaut an seinem Atelier »Elvira« zu lachen. Hätte der Künstler in der ruhigeren Atmosphäre Münchens ausreifen können, er hätte uns Häuser von einem animalischem Leben geschenkt, die neben den antikischen Leichen der Ludwigsstadt aufgeleuchtet hätten. Berlages Amsterdamer Börse, die mit dem hochgestellten Oval ihrer Turmaugen so dringend ins Land schaut, mit den starken Knochen ihrer Senkrechten so kräftig in die Erde greift, hätte in München eine Schwester bekommen.

Nachdem wir mit so unerfreulichem Zorn von der breitesten Menge der Münchener Kunst scheiden mußten, sei zunächst aus zwei kleineren, nur je eine bestimmte Betätigungsform umschließenden Gruppen je eine Probe gegeben: vom »Bund zeichnender Künstler in München« nenne ich Kreidolf, der die buntfarbigen feintonigen Originale zu seinen sehr verdienstvollen Märchenbüchern »Schlafende Bäume« und »Wiesenzwerge« ausgestellt hat. Englische Anregungen, vor allem Walter Crane, gaben natürlich den Anstoß; in seinen zackigen Umrissen, seinem irisierenden Dämmerton zeigt Kreidolf aber, daß er die tiefe Verschiedenheit des deutschen und des englischen Kindes wohl erfaßt hat. Nicht an die Unschuldigen, nein an die, die dem Leben gegenüber männlich und schauend geworden sind, wendet sich Willy Schwarz, der mir unter denen vom Verein für Originalradierung in München der Stärkste scheint. Gewiß nehmen seine Lithographien in bewegendem Gefühl und Darstellungsart ihre Grundlagen von jenen Montmartreblättern, die der hochadelige Zwerg, Reimund Graf von Toulouse und Lautrec, unter die Leute warf. Bei Schwarz ist die Linie runder und weniger launisch. Zurückgelehnte, fett-böse, modisch angezogene Bürgersweiber, der zweite Rang eines Vorstadttheaters (der Arm eines Mädchens, der gierig umklammernd eine Frucht hält, ist besonders herausleuchtend und groß gesehen), zwei Mädchen in der Mansarde, die nachlässig sitzen, mit halboffenem Mieder. Dem Künstler wird es vielleicht einmal möglich werden, Denkmalslinien aus dem Unhold-Gewöhnlichen herauszuziehen.

Wie ein Regiment von fast lauter eleganten Offizieren erscheint die Luitpoldgruppe, so benannt wohl zuerst nach dem unparteisch und eifrig seine Aufmerksamkeit zu den Künstlern aller Richtungen hintragenden Regenten Bayerns, dann aber nach dem tempelartigen, mit den Jahrhundertsprüngen in den Stilen seiner Räume ein wenig schmerzhaft wirkenden größten Café der Stadt, wo die Gründung des Vereins beschlossen wurde. Die Wände der Säle sind hier mit sauber feingetönter Leinwand in abwechselnden matten Farben bespannt, die Bilder überall nur einreihig gehängt.

Blicken wir zuerst nach Werken der Phantasiekunst, so tritt uns zunächst Walter Geffcken farbenreich, bedeutend und fröhlich entgegen. Sein anspruchsvollstes Bild ist nicht sein eigenstes. »Die vier Temperamente«. Links auf einer Gartenbank sitzt die Melancholikerin (in violett), die Sanguinikerin (in weiß und rot) spricht stehend zu ihr. Etwas entfernter redet der Choleriker als rotbärtiger Krieger mit geballten Fäusten auf den Phlegmatiker ein, der wohl beleibt, ein prächtig alternder Herr in orangefarbenem Mantel, ihn anhört. Vorn aber sprießen Blumen und ein Kind, von welchem man noch nicht weiß, welchem der vier Reiche es zufallen wird, sieht einer Eidechse zu. Zumal in der rechten Hälfte verrät das bei breiter Malweise altmeisterlich gehaltene Bild den Einfluß Eduard v. Gebhardts. Weit näher dem Fühlen unserer Tage ist »Sirenenlied«. Das fischgeschwänzte Weib gleicht freilich, zumal im Gesichtsausdruck, so mancher allzu offenkundig Lockenden auf den wohlgepflasterten, elektrisch beschienenen Straßen unserer Großstädte. Hier sitzt sie auf einer Klippe, auf den Knien hockend, und singt. Aber sie hat keine anderen Zuhörer als einen trüb und dreingefunden blickenden ältlichen Seebock. Mit welcher organischen Sicherheit sind die grünlichen Flossen des alten Herrn erfunden! Prächtig ist auch der silberne Wasserstreifen im Hintergrunde. Ebenso in dem Zaubergarten, den Böcklins starker Wille, Böcklins glühende Farbenaugen erschlossen, lebt Max Kuschels Kentaur (640). An eingeschlossenem Felsenquell trinkt er aus beiden Händen. Über den Felsen ragt eine Eiche, ihre grünbemoosten Wurzeln werden von streifigem Sonnenlicht in Edelstein- und Goldkäferdecken verwandelt. Auf Blau und Grün ist das Bild in trefflicher Mäßigung gestellt. Da der Name des stärksten Finders in der neueren deutschen Kunst einmal genannt wurde, sei gleich einer Huldigung gedacht, die Herman Urban ihm darbringt: »An Böcklin« (1172). Eine umfriedigte Insel sehen wir, mit schwarz aufragenden Pappeln; die Erde zur Insel, die Ableger zu den Bäumen sind von bekannten

Bildern des Meisters hergenommen. Eine Flötenspielerin kniet dort neben einer Opferschale, in der es flammt, vor einem hohen weißen Steine, den eine Löwensphinx bekrönt. Leider ist das Dunkel des Grundes viel zu fett und schwer geworden, zu wenig durchlichtet. (Weit klarer wirkt ein einfacher angelegtes Bild desselben Malers: »Morgen« (1173). Ein schroffer Fels hebt sich nahe am Strande aus dem blauen Meere. In der Ferne gelbliches Land.) Auf düstereren Wegen als Meister Arnold sucht A. Hofmann-Vestenhof in seiner »Inkantation« (1554) das Wunderland. Das Mädchen steht in feierlicher Nacktheit, nur mit Pantoffeln die Füße gegen den rauhen Boden schützend, im Zauberkreise, der mit allerhand merkwürdigen Dingen umsteckt ist, bei der tiefverhüllten Frau, die aus dem wirksamen Buche vorliest. Da reitet der Erschlagene, der beschworene Geliebte auf schwarzem Pferde, die Lanze eingehängt, vorbei. Gut gelungen ist es, wie der Vollmond hinter die nackte weiße und die dunkle sitzende Gestalt gebracht ist. Keck trägt der in vielem erfreuliche Ferdinand Spiegel den Spuk mitten in die, ach so moderne! Zeit hinein. »Der Teufel auf der Landstraße«. Giftgrün, igelartig, sitzt der Kerl im Wipfel eines Weidenbaumes und schaut nieder auf einen königlich bayerischen Soldaten, zwei Bauern und drei Bäuerinnen, die alle in ihren ganz verwunderten Gesichtern eine Reinkultur der liebenswertesten Stupidität darstellen. Mit jenen scharfen schwarzen Umrißlinien, die man vom alten Schäufelein her kennt, und erfreulicher Buntheit der Einzelfarben ist das Bildchen eindringlich gemalt.

Daß er den Teufel mitunter in einem Hinterzimmer seines Hauses als Logierbesuch hat, wird Th. Th. Heine, der Meister der in scharfen schneidenden Linien hingeworfenen Satiren des »Simplizissimus«, wohl selber nicht leugnen. Hier gibt er sich allerdings ganz als den Auferwecker 1830er Schmuckformen, als den wir ihn aus seinen wunderbar maßvollen Zierstücken zum dritten Bande der »Insel« kennen. »Vorüberziehende Wolken«. Ein schmollendes Paar, sie vorn in Violett, er abgewandt in Braun. Entzückender kokett aufgebauter Park. Er stützt das Kinn in die Hand und schaut ins Freie, wo gegenüber auf dem Hügel das Städtchen wie aus der Schachtel gepackt daliegt und wo's am Himmel ein wenig bös aussieht. Besser noch als das Bild ist fast die Wahl des reichen, in jedem Sinne so gutmütig witzigen Rahmens. Von Heine dann noch das Bildnis eines kleinen Mädchens mit ihrem Hunde. In Breitoval. Ihr Kleidchen ist weiß und blau, Stuhl und Wand rosa und rot. Alle Farben von delikater Stumpfheit. Solche Bilder sind teuer: sie fordern eine ganze mit sicherster Schärfe gewählte Spätempire-Einrichtung.

Gehen wir nun zu den Malern einfacherer Dinge, so wirkt dort am lautesten Karl Marr's »Im stillen Winkel« (750). Ein jnnges Mädchen sitzt bei Abendsonne lesend im Kahn. Auf ihren Nacken, auf die Rippen des Kahns, auf die Ruder fällt die ganze rote Gewalt der Scheidenden. Die weite Wasserfläche aber und die Ufer liegen schon in blaulich gelber Dämmerung. Der Horizont ist sehr hoch genommen, das Problem kühn gestellt, aber nicht ganz gelöst, die Reiche der starken Glut und des ermatteten Schweigens liegen zu unvermittelt nebeneinander. Besser kommt die erregte Art des Künstlers in einer breit und mit schöner Leuchtkraft gemalten Bildnisstudie zum Ausdruck: ein Herr in schwarz und weiß, der gespannt und wie aufgescheucht nach links aufblickt. Dem größeren Bilde Marrs ähnelt im Motiv und im Umfang ein etwas novellistisches, aber kräftiges Werk von Karoline Kubin. Eine verlassene Mutter hat ihr Kind in den Wald gefahren. Wie die Sonne gehen will, bricht die Frau in niederziehendes Weinen aus, das Kind aber lacht gegen die unbekümmerte rote Pracht. Die Linienmasse ist einfach und sicher aufgebaut, die violettrote Wagendecke, das schwarze Gewand und die gelbrot brennende Landschaft vereinen sich gut. Bleicher, aber stärker als diese Glühenden ist Philipp Kleins »Interieur«. Ein junges Mädchen sitzt in leichtester Tracht, lesend, beim Morgentee. Einen Augenblick schaut sie hinaus. Ganz ruhig und offen. Mit welchem freien Tanze des Pinsels ist hier gemalt! Hell überall gegen hell gesetzt, mit dem Grün des Stuhlrückens als einziger unterbrechender Note. Heraldischer verkündet das große Hochbild »Alissa«. Eine Variétésängerin, steht sie vor dem Vorhang und grüßt mit weit ausholender Bewegung des rechten Armes. Der graue Grund, das spanische Kostüm in schwarz und gold, das gar nicht regelmäßige blasse Gesicht, die überlegenen kleinen schwarzen Augen — all das drängt zu dem einen siegenden Gipfel, den roten, dunkelroten Lippen. Einen Augenblick hat man die Empfindung, als hätte man das roteste aller Dinge geschaut. Stellen wir rasch, um in bürgerlichere Stimmung zu kommen, Harburgers »Beim Apfelwein« (417) dagegen. Drei Bauern sitzen, die Köpfe dicht zusammengedrängt, im Gespräch. Links ein grüner Krug, der prächtig gegen die rötlichen Fleischtöne sticht. Die Malweise ist ganz dünn auftragend, altmeisterlich. Ein Stückchen vom Geiste des alten Peter Brueghel ist hier wieder lebendig geworden. Bei gleicher Behaglichkeit stiller wirkt ein Bildchen von Ludwig Putz: Ein Kind, das ein Bilderbuch besieht, in einsamem, altmodisch eingerichteten Zimmer. Bokelmanns Mesterstück »Allein« in der Berliner Nationalgalerie mag hier vorgeschwebt haben. Ganz leise, ganz ohne Menschenhilfe läßt Adolf Heller ein Zimmer reden. Ein paar helle Empiremöbel, ein Fenstervorhang, hinter dem ein paar Blumenstöcke sichtbar werden, und ein Lichtstreif, der in den Raum schleicht. Aber das kleine blasse Bild dringt tiefer in uns ein, als manches große Schlacht- und Mordstück. Von starker Einsamkeitswirkung ist auch Kurt Rügers »Zwielicht« (981). Ein junges Mädchen in weiß und schwarz sitzt nachdenklich und lässig in einer Sofaecke. Links brennt schon die Lampe. Die beiden Lichter kämpfen miteinander. Weit augenblicklicher gesehen ist ein großes Bildnis desselben Künstlers. Eine Dame in schwarz hat sich vom Klavier umgewendet

und zeigt die fest-scharfen, von blondem Haar eingefaßten Züge in vollem Profil. Die sehr leuchtenden Fleischteile heben sich trefflich vom Dunkel ab, die grüne, unten braun getäfelte Wand schließt gut den Vierklang der Farbe. Bescheidener in Haltung und Ausdruck tritt Helene v. d. Leyens Bild eines jungen Mädchens auf (698). Auf einem hellen Möbel vor dunklem Grund sitzt sie, von vorn gesehen, in ganz einfacher, schwarzer Tracht. Die Züge haben gar nichts Ungewöhnliches, der Teint ist etwas rötlich. Aber die grauen, sehr treuen Augen lassen so bald nicht vorbeigehen. Wie vor einer Flucht leuchtender Festsäle steht dagegen eine von Robert Büchtger gemalte junge Dame, sehr sicher und klar in hoher Linie, schimmernd im Rosa ihrer glücklichen Jugend, umhüllt von zartem blauweißen Mullkleid. Weniger herrisch, mehr als Hauptstück in einer sehr glücklich abgestimmten Gesamtheit fühlt sich die Gemahlin ihres Malers Karl Blos in ihrem, jetzt vom Staat erworbenen Bilde. Sie sitzt ruhig ausblickend. Das grüne, graugemusterte Kleid, ein violettes Tuch, das Braun des Stuhles und der graue Grund, auf dem ein belaubter Baum angedeutet ist, geben zusammen eine warme und doch nicht dunkle Einheit. Ebenfalls ein Verwandtenbildnis, das seiner Schwiegermutter, hat Hans von Bartels neben anderem geschickt. Die alte Dame sieht aus einem Notenblatt auf. Der matte Glanz der Augen, das flackernde Licht auf dem Haar sind mit einfachen Mitteln gut sichtbar gemacht. — Von Herrenporträts sei neben der schon erwähnten Studie Karl Marrs nur ein mit erstaunlichem Drauflosgehen gemaltes Brustbild von Joseph Matiegzeck »Im Atelier« (761) genannt. Ein Künstler, wohl Bildhauer, wendet sich gerade von seiner Arbeit um. Der sehr energische Blick ist durch starkes Betonen des Weißen im Auge ausgezeichnet herausgehoben. Das Ganze eigenartig auf rotviolett und weiß gestimmt. Leider geht die heilige Raserei des Pinsels so weit, daß man vom Beiwerk nichts Rechtes mehr erkennt. — — Unter den Landschaften der Luitpoldgruppe atmet am meisten ruhige und satte Existenz Franz Hochs Sommerabend (476). Eine Wiese, links hoch und doldenhaft aufragende Bäume, dahinter einzelne Häuschen. Rechts freies Feld. Die gelbe Sonne fällt in Streifen zumal auf den Hintergrund. Zwei Wolkenbänke unterbrechen das leise Blau des Himmels. Erregter, schmerzlicher schon empfunden ist »Scheidende Sonne« von Peter Paul Müller (808). Nur ein Uferstreifen am Flüßchen mit herbstlichen Birken. Einen Augenblick leuchtet das Laub im tiefsten, roten, geschenkten Golde. Lastenderes Vorgefühl erzwungenen Kampfes verrät Kamlahs »Erntezeit« (545): Heuschober, Bäume und Gewitterwolken, alles groß und sicher in den Linien, und Küstners »Gewitterstimmung im Moose« (642) mit der gewaltig runden Masse der vorrückenden Wolken. Den zerreißenden Krieg zeigt uns Raoul Franks »Herbstabend« (309). Am See. Rechts braune Bäume auf kupfergrüner Wiese. Links ein kürzerer und niedrigerer Ufervorsprung. Breite Schatten fallen vorn dunkel in das helle Wasser. Rotgraudunkle Wolken werden noch von gelbweißblauem Abendglanz besiegt. Hoffend hinausführend stimmt uns desselben Künstlers nordische Küste mit einsamen ernsten Felsen und aufblitzender spärlicher Sonne auf dem Eise (307). Verzichten lehrt Ubbelohdes Bild der Burg Mellnau (1170). Die Landstraße, dahinter ein Hügel. Sonst noch ein brauner Baum. Überall Braun und rauhes Blau. Mozartisch befreiend aber wirkt Zoff's Boschetto am Meere: ein paar mit dünnem Grün aufragende Birken, dahinter das Türkisenblau des Himmels. — Abseits liegende Einzelstimmungen bringen Baers »Seeköpfe« (42), breit gemalt, effektvoll durch das unheimlich starke Schwefelgelb des Himmels, in den Schneemassen der Berge leider zu undurchsichtig, und W. Hamachers abenddurchleuchtete Sturmwolken über bewegter blauer See, deren Wasser zum Unglück nicht recht naß geworden ist (409). — — Von den Stilleben sagten mir am meisten Olga Beggrow-Hartmanns »Fische« (66), die in Gesellschaft einiger Zwiebeln, eines Kohlkopfs und einer kupfernen Kanne gemalt werden. Breit und frisch gemalt. Zumal das Schillern der toten Tiere ist ohne Übertreibung gut herausgebracht. Dann noch Hilde Weigelt's Herbstblätter, die im Glas auf einem Tische mit Büchern stehen (1222). Die Zusammenstellung der todesfrohen Oktoberfarben ist schön gelungen.

Einen eigenartigen, auch als Zeichner, auch als Anreger des Kunstgewerbes fördernden Bildhauer besaß die Luitpoldgruppe — sie wird ihn leider, wie ich höre, bald nach Breslau verlieren: Ignatius Taschner. Selbständig im Aufbau ist ein weißes Grabmonument von ihm. Eine breite, sparsam ornamentierte Herme, aus der der Kopf einer trauernd aber gefaßt niederblickenden Frau emporwächst. Ihr Schädel ist wohl etwas zu hoch angenommen. Ein Kranz von ägyptisch geformten Blättern umschließt die Stirn. Die weichen Haarsträhne fallen zu beiden Seiten nieder und vermählen sich mit dem Block der Herme. Vortrefflich im Material gedacht ein kleineres Kruzifix in leicht oxydiertem Silber: die vereinfachende Wiedergabe der mageren gemarterten Glieder trifft endlich einmal den Sinn des gar nicht leicht zu behandelnden Metalls. Ein Fehler ist nur, daß das Gesicht erst bei ganz nahem Herantreten erkennbar wird. Den gleichen Materialsinn zeigen Taschners für mehrfarbigen Holzschnitt entworfene Zeichnungen zum Märchen »Die Nymphe des Brunnens«, zumal das in Schwarz und Blau gehaltene Blatt mit dem die Dame begrüßenden Ritter in der prächtigen Abgemessenheit der Bewegungen. — Auch an dem umfangreichsten in diesen Sälen ausgestellten plastischen Werke, Eduard Beyrers in einfacher Lebensgröße dargebotenen, aber für zehnfache geplanten, Bismarckdenkmal für Hamburg, wird man das Streben nach Ausscheidung des nur Zufälligen loben müssen. Der umgestaltende Mann steht klar ausblickend, breit auftretend da, in der gesenkten Rechten eine Schriftrolle, die Linke ruhig auf dem Säbel. Merkwürdig berühren die vielen Kerbschnitte in der Figur; das Ganze ist wohl in Anlehnung an die edelste alte

nordisch-hansische Baukunst als Aufbau in glasierten Ziegeln gedacht. Nun hat ein gemauertes Menschenbild, außerhalb persisch-assyrischer Ausgrabungen, wohl immer etwas Seltsames; man denkt zu leicht an die karrierten Beinkleider mancher Geschäftsreisenden. Auch reicht hier die Wucht des Entwurfes für einen Riesen nicht ganz hin. Ein Bismarckdenkmal: weniger der einzelnen Eigenheit des vor einigen Jahren verstorbenen Menschen, der sicher auch mancherlei Zartes hatte, als der Art seiner Wirkung, würde etwa folgendes entsprechen. Mitten in einsamer nordischer Haide ein sehr großer Granitblock, aus ihm empor sich formend nur der Kopf des Mannes mit dem wunderbaren Rund des Schädels und den gewaltig vorspringenden Brauen. Unten am Stein nur das eine Wort des Namens in rundungenlosen, runenartigen Lettern. — Zwei anspruchslosere Werke mögen die Betrachtung dieses Künstlervereins schließen: eine weibliche, in der gelblichen Tönung und der Haaranordnung archaischer griechischer Kunst nachgebildete Büste von Karl Burger, in dem ernst angestrengten Ausdruck, der der nervös niedergespannten Stirn und den großen, weit offenen Augen verdankt wird, freilich ganz unserer Zeit angehörig, und Hintersehers mehr durch die eigenartige Materialzusammenstellung fesselnder Fruchtträger: ein Jüngling, dessen Leib schlank in dunkler glatter Bronze glänzt, hält, das Haupt leicht zurückbiegend, die Arme ungleich emporstreckend, eine Schale aus (in Glasfluß nachgebildetem) Carneol, die ihr orange-rosa-rötliches Licht spiegelnd auf ihn ergießt.

Nur einen Saal hat die junge Vereinigung »die Scholle« mit Beschlag belegt: den vergißt man aber nicht so leicht. Mit waschblauem Stoff sind die Wände ausgeschlagen, und die meist großen Bilder lärmen mit ihrem Rot, Gelb und Grün eine ohrenhämmernde Befana auf den Wanderer ein, die der auf Roms Piazza Navona wenig nachgibt. Wir wollen bei dem Namen der Gruppe nicht, einen oft gemachten Witz wiederholend, an jenen nützlichen Fisch denken, den die Wirte mittlerer Restaurants in ihren Mittagsmenus so gern an die Stelle der teueren Seezunge setzen, sondern prüfen, ob der Zusammenhang mit den Kräften der webenden und dampfenden Erde, der heute von unsern Besten so sehnsüchtig gesucht wird, nicht wenigstens in einem der ausgestellten Werke verkündenden Ausdruck findet. Dies scheint denn doch in Reinhold Max Eichlers »Naturfest«, einem der umfangreichsten Stücke der ganzen Ausstellung, gelungen. Man sieht eine breite, fette, stumpfgrüne Wiese, über die ein bleiern graues, träges Gewitter daherkriecht. Auf hellgraulichem, gebrochenen Baume sitzen links, behaglich und bacchantisch zugleich, drei seltsame fröhliche Weiber. Hellas hat an ihnen keinen Teil: ihre breiten Lippen, die fleischigen hängenden Brüste der einen sind von Zufallsmodellen mit rasch greifender Auswahl hergenommen. Eine entzückende Lichtblonde zeigt die siegend glänzenden Zähne und Augen nordischer Seemannstöchter. Das Merkwürdigste aber sind die Körperendungen dieser Göttinnen. An trikotartige geometrisch gemusterte blauschimmernde Flossen, die etwa mit dem Knie begannen, war man ja längst gewöhnt, — hier aber erscheinen langsam und ganz organisch aus der Menschenhaut sich entwickelnd fleischige, ungeformte, schwanzartige Glieder, belebt von rundlichen, achatartigen, bräunlich glänzenden Flecken. Trotz der Temperatechnik hat man das Gefühl von etwas unmäßig Nassem und Kühlem. Mit geglückter Kühnheit ist die rechte Hälfte des Bildes fast leer gelassen, nur ein starker Kranz von weißgelb leuchtenden Wasserrosen zieht sich breit durch die Fläche — das Wort »Nenuphar« wird hier geheimnisvoll lebendig. Einige am Boden liegende blütenlose Stengel mit ihrem kranken Weinrot erscheinen fast wie wunde, sich windende Schlangen. — Die andern Bilder haben allerdings meist eine fatale Ähnlichkeit untereinander: ein Mädchen, das mit einem gelben Blumenstrauß über die sommerliche Wiese geht und sich den dicken Schlagschatten ins Gesicht fallen läßt, ein Herr, der in wenig gewählter Karnevalstracht mit dem beißenden Karminrot einer aufgesetzten Nase im Zimmer steht, das sind etwa die durchschnittsangebenden Stücke — man vergißt, die Namen der Maler zu merken. Als zarter seien nur herausgehoben: von Adolf Münzer ein Mädchen, das in nachlässig frischer Haltung, duftig weiß gekleidet, hinter einem Tisch mit Blumen sitzt. Köstlich sind die feinen Knöchel der Hand und des Fußes mit dem Pinsel nachgefühlt. Auch der leicht kecke Ausdruck des Gesichts gut und rasch gegeben. Von Püttner das leere, helldunkle Schlafzimmer eines Offiziers, mit dem fleckig aber gut gesehen durch die Fenster einfallenden Licht.

Das Gesamtbild der Münchener Künstlerschaft, soweit sie im Glaspalast vereinigt ist, zeigt so kein stürmendes, marschmäßiges Vorwärtsdringen, aber ein sicheres Weiterschreiten vieler einzelner auf oft heimlichen und reizvollen Wegen. Von den Arbeiten außerhalb Münchens lebender Deutscher, und von den wenigen diesmal vertretenen ausländischen Gruppen sei zum Schluß noch einiges in Eile bezeichnet.

Von Anna Spuler-Krebs in Erlangen die geschickt gemachte Statuette einer Braut in bronzegefärbtem Gips (1916). In recht gotisch ausgeschwungener Haltung blickt sie auf ihren Ring, das Gesichtchen aber ist nicht ohne Anmut. — Aus Stuttgart drei untereinander sehr verschiedene: Freiherr von Otterstedt mit seinen »Bacchantinnen«, bei denen die Venezianer, Makart und Böcklin Gevatter gestanden haben, einem im Ausschnitt guten Bilde, Pleuer, der die Poesie des Eisenkleides unserer Zeit auszusprechen weiß, mit der in violettem Metallglanz starken Darstellung einer »Maschine in Reparatur« und Schickhardt mit einer im Motiv großen Landschaft »Abendwolken«, die hinter einem Turm und aufragenden Häusern aufsteigen. — Die Karlsruher treten mit weitflächigen Landschaften sicher und gewinnend auf: Julius Bergmann: »Herbstsonne« (zwei Kühe im Teich) überrascht durch das ungemein starke Sonnenlicht, das in das Weiß der gescheckten Tiere eingewoben ist. — Von dem in Frankfurt lebenden Rettenmaier die dunkle Bronzestatuette einer Judith, schön im Sinne Benvenuto

Cellinis in die Länge stilisiert, eigenartig in den feinen mitleidslos harten, nicht mehr ganz jungen Gesichtszügen. — Unter den Düsseldorfern zunächst Fahrenkrogs »Erdentaumel«: im Vordergrund links ein Mann, bärtig, in taumelnder Trunkenheit; er gießt die Neige des Bechers aus, aus dem die Schlange ihm entgegenzüngelt. Breit, streifig und körperhaft ist diese Gestalt gemalt, mit einem an Delacroix und Slevogt gemahnenden freien Aneinandersetzen der Farben. Die Mittelgruppe aber — ein Jüngling, der ein Mädchen umschlingt — ist in der Zeichnung akademisch, in der Farbe zuckerig. Dann von Walter Petersen das in der Anordnung nicht alltägliche helle Bildnis einer Dame, die bei Sonnenuntergang vor dem See steht, von Alfred Sohn-Rethel das Porträt der Schwester des Künstlers, äußerst angenehm in der wirklichen Anmut der Erscheinung, dem leichten bräunlichen Gesamtton und der ohne krampfhaftes Bravourstreben sicher ruhigen Ausführung, endlich von Wilhelm Schnorr das auf grau gestimmte Bild eines traurig blickenden, stehenden Bildhauers. — Von denen aus und um Weimar fällt ein holsteinischer Bauernhof von Rohlfs durch das geschickt angebrachte trockene Schlaglicht auf. —

Es werden immer mehr Münchener Bilder nach Berlin, als Berliner Bilder nach München kommen; immerhin enthält die Ausstellung einige nicht unwesentliche Stücke, die aus der großen Marktstadt des Lebens geschickt wurden. Vor allem Hugo Vogels großes Doelenstück, das den Hamburger Senat darstellt. Durch die dunkelgrauviolette Amtstracht, die noch aus dem 17. Jahrhundert stammt und zu der die Gesichter auffallend weniger unter den Herren in Widerspruch stehen, wird die Ähnlichkeit mit bekannten Stücken des Amsterdamer Ryksmuseums noch gesteigert. Gewählt sind die letzten Momente vor der Ankunft eines Fürsten. Der Bürgermeister, ein scharfes klugblickendes Gesicht auf kleiner Statur, steht, eine Urkundenrolle in der Hand, ganz rechts voran. Die anderen, noch zum Teil sich umschauend, sind in der ganzen Breite des Bildes einige Stufen hinan locker und belebt angeordnet. Besonders eindrucksvoll ist die hohe Erscheinung eines noch jüngeren aber schon ziemlich kahlköpfigen Herrn, der in etwas souveräner breiter Stellung sich abwendet, und so dem Beschauer sich in voller Ansicht zeigt. Gesichter und Grund gleichen durch ihre hellen Töne das Dunkel des Kostüms wieder aus. Nicht neben dem Farbe gewordenen eilenden Leben bei Frans Hals, nicht neben den tiefschweren Symphonien Rembrandts, aber immerhin neben den tüchtig-freien Werken eines van der Helst mag das Bild sich sehen lassen. — Senatoriale Würde atmet auch ein kleines warmfarbig mit altmeisterlicher Palette gemaltes Stück von Ernst Pickardt »Der Altammann« (883). Man sieht nur den ernst schönen bärtigen Kopf, ein Stück von dem braunen Pelzmantel und die goldene Kette über dem roten Wams, alles vor blauweißem Wolkenhintergrund. Auf stark angeschlagene farbige Reize arbeitet auch ein Bild von Fritz Lange hin, das ein etwa zwölfjähriges Mädchen als thronende Märchenprinzessin in hellrotem Kleid vor sattrotem Grunde vorführt. Die halbentblößten jungen mageren Arme sind in ihrem Knospenzauber gut nachgefühlt, der monumental sein wollende dunkelbraunrote, anspruchsvoll breite Holzrahmen aber wirkt verstimmend. — Zwei kleine aus Berlin gesandte Bronzen wirken besonders erfreulich: Georges Morins geschickt in zwei Farbtönen gehaltene Gruppe »Lustiger Ritt« (eine Nymphe auf dem Rücken eines willig und emsig tragenden Fauns) hat in dem Lächeln der Schönen beinahe etwas von der durch alle Tränen hindurchgegangenen Lust des französischen 18. Jahrhunderts, und in Rudolf Marcuses schreitendem Elefanten ist der weltmännisch blasierte Blick des vornehmsten aller Tiere ausgezeichnet wiedergegeben. — — Viel Erfolg prophezeihe ich der mittelgroßen, in hellgoldiger Bronze gehaltenen, auf rundem Fuße stehenden Gruppe »Reigen« eines Dresdener Bildhauers, der den zwingerberühmten Namen Pöppelmann führen darf. Zwei Mädchen, nur halb bekleidet, halten sich mit beiden Händen; in wildem Tanze dreht sich die eine um die andere, so daß beide Körper schräg nach hintenüber zu sinken drohen. Im Motiv und in der Rauhbehandlung der Haare und der Gewänder ist das einschmeichelnde Werk sehr glücklich, in der Gestaltung der Körperformen freilich nicht sehr eigen. — Nennen wir nun noch von dem in Königsberg wohnenden Olof Jernberg das in der Kraft des Sonnenlichtes außerordentliche Bild einer sonnenbeschienenen Landstraße mit spielenden Kindern, und von der in Paris wohnenden Künstlerin Anna Maria Renz eine kränkliche Madonna im Zitronenhain, ein überzart empfundenes Gemälde, in dem alle Dinge wie durch einen Schleier gesehen sind, so sei diesmal der Reigen der Künstler deutscher Nation geschlossen.

Von Österreichern fesseln der Tscheche Orlik und der Ungar László. Der Prager Künstler füllt ein kleines Zimmer mit seinen Pastellen, Radierungen, Holzschnitten und Lithographien. Die Eindrücke einer Reise nach Japan beherrschen den Raum. Wichtiger als die gegenständlichen Darstellungen aus dem nachgerade ähnlich wie Italien überbeliebt werdenden Lande des Fusiyama, des Harakiri und der Teehäuser sind die zumal in einigen Bildnissen auffallend geglückten Versuche, mit eigener europäischer Formensprache die trocken belebte Wirkung japanischer Farbenholzschnitte nachzubilden. Rein farbig sehr fein ist dann die Lithographie, welche eine verhüllt schreitende Japanerin darstellt, auf violett und grau gestimmt (2062 f.). Von den nicht durch das Medium des Ostens hindurchgegangenen Arbeiten nimmt durch reiche wellige Durchführung das radierte Kopfbildnis Klingers für sich ein, wohl mit Rücksicht auf den Bart des Dargestellten in Rötelton gedruckt. — Kein Sucher auf neuen Wegen ist der magyarische Porträtist; er mag den Namen des ungarischen Léon Bonnat erwerben. Die beiden höchsten Fürsten der römischen Kirche, also sehr viel rosa, hat er diesmal gesandt, den fast in Weihrauch und Äther verschwimmenden Leo XIII. und den erdnäheren römischfester gebietenden Kardinal Rampolla. In dem Papst-

bilde ist zumal das wunderbare Herausleuchten der braunen Augen aus dem ganz hellen aber doch leicht rötlichen Gesicht gut gegeben, wie es jedem, der einmal die halmleichte Gestalt auf der Sedia unter dem aufbrennenden Evviva von Vierzigtausenden in die Peterskirche hereinschwanken sah, unvergeßlich ist. Die gelblich weiße Gewandung, das sehr frische Rot des Mantels, das Karminrot der Stuhllehne und das Grau der Wand schließen die Farbenreihe. Ganz auf rot gestellt, in flottem, etwas charakterlosen Akkord, ist das Porträt Rampollas. Auch hier sind die Augen, mit ihrem so merkwürdigen, ungleichen Blick, trefflich herausgebracht.

Die Belgier bieten diesmal nicht viel Außerordentliches. In René de Baugnies »Am Abend« (46) ist das seltsame dumpfrote Abendlicht der kleinen flandrischen Marktplätze (es ist wohl der von Brügge dargestellt!) greifbar und zart zugleich Erscheinung geworden. Eine Gruppe drängt sich um eine Obstverkäuferin, ein Umschlagetuch, violettrosa, gibt da noch einmal das variierte Thema stark an.

Die Italiener haben sich gegen das vorige Jahr kaum geändert. Das Andenken Segantinis — lux ex septentrione — bildet den einzigen Stab dieser von der Vergangenheit und von der Fremdenindustrie beinahe totgeschlagenen Kunst. Feine träumerische Reize hat Oreste da Molins bleiches Pastell »Erwachen« (1488), Halbfigur (Akt) eines jungen Mädchens von ernstem sicher umzogenen Gesichtsoval. — Von dem sehr talentvollen Cairati eine tiefgestimmte Landschaft »Ponte di Mezzo« in Parma (163): Abendhimmel, streifige Wolken, düster feindliche Natur; alles dies mit sehr sorgfältig angesetzter aber fast reliefartig körperhafter Farbe ausgesprochen.

Die letzte Erlösung nach so mancher laut eifernden Absichtlichkeit, nach so mancher mit breiten Tatzen sich fest auf den Boden klebenden Mittelmäßigkeit, die zumal in den hier nicht genannten Bilderhunderten zum Vorschein kommt, reichen dem müden Durchwanderer der Säle die Schotten. Hell, locker, leise und warm sind diese Bilder immer, freilich wohl nie mit festem stolzem Griffe hinausführend. Da auch ihre Art gut bekannt ist, und dieser Aufsatz räumlich schon über alle Ufer zu treten droht, sei nur noch einiges genannt, nicht geschildert. Das Kniestück eines Hochlandspfeifers von Somerled Macdonald (736), in dem grünlich bräunlichen Tone wohl von in England bewahrten Bildern Rembrandts und Aert de Gelders abhängig, trefflich in der Beobachtung des animalischen Vorganges um Lippen und Wangen; ein im knappen Ausschnitt äußerst kokettes Stück von William Shanks: »An der See« (1084), ein ganz junges Mädchen, das mit weit aufgeschürzten Kleidern im blauen Wasser spaziert; eine seidig zarte, auf hellstes Violett gestimmte Luftzauberei von Tom Blacklock: »Träumerei« (97), ein Mädchen, das bei nebelerfülltem Himmel am Meeresstrande sitzt; fester, an frischem Zinnober und reinem Gelb reich, Fultons Bild holzsammelnder Kinder in herbstlichem Walde (332), ergreifend bei einfachstem Motiv von A. K. Brown der Strand von Solway mit Gewitterwolken (143) und von Patrick Dournie eine Seestudie mit durchbrechendem Monde (232).

Jedenfalls steht die Gabe Schottlands vom letzten Ende des 19. Jahrhunderts dem Geschenk, das Macpherson mit dem Ossian der nach tiefaufgewühlten Naturstimmungen hungernden Welt machte, an reinem Schönheitswert nicht nach.

VOM DOGENPALASTE

Tintorettos Gemälde »Glorie des Paradieses« ist nun endlich glücklich herabgenommen worden und liegt auf dem Fußboden des großen Ratssaales, dessen große Wand über dem Throne des Dogen es einnahm, welche Wand vollkommen erneuert werden muß. Wie alle Kunstfreunde wissen, befand sich unter Tintorettos siebenundzwanzig Meter breitem und zehn Meter hohem Leinwandgemälde die 1365 gemalte Freske des Guariento, welche beim großen Brande vom Jahre 1577 so stark beschädigt wurde, dass man beschloß, Tintorettos Gemälde an ihre Stelle zu setzen. — Herr Robert Schmidt in Charlottenburg machte in dieser Zeitschrift zuerst darauf aufmerksam, daß man in dem Gemälde der hiesigen Akademie von Jacobello del Fiore von 1430 eine genau Kopie des großen Freskobildes vor sich habe und gibt die Geschichte dieses Auftrages (in Nr. 29 vom 12. Juni). — Die Aufdeckung des seit 400 Jahren nicht mehr zu Gesicht gekommenen Freskobildes nun gibt jener interessanten Mitteilung vollkommen recht. Besonders darin, daß die Kopie der Hauptsache nach eine genaue ist, und daß nur die Rohheit des Kopisten der herrlichen Schönheit des alten Malers nicht gerecht wird. — Von dem hochinteressanten Freskogemälde sind ungefähr zwei Fünftel erhalten, das heißt noch zu erkennen. Am besten erhalten die Mittelgruppe und die Engelpaare rechts und links am Throne. — Sehr merkwürdig ist der Umstand, daß an einzelnen Stellen unter den Freskenresten, da wo solche herabgefallen, sich rot aufgemalte Konturen zeigen, welche den darüber gemalten und ausgeführten Figurenteilen nicht entsprechen. An drei oder vier Stellen ist dies wahrzunehmen. Es würde das auf eine noch frühere Freske von derselben Wand deuten. — Man wird nun alles versuchen, vor Restaurierung der Mauer selbst die genannten Freskenreste herabzunehmen. Ihr völliger Untergang würde sehr beklagenswert sein. Ich möchte nicht verfehlen zu erwähnen, daß soeben in der Gazzetta di Venezia eine Studie über das Freskogemälde erscheint, in welcher der ungenannte Verfasser an der Hand eines Dokumentes dartut, daß die Freske, weil stark beschädigt, von einem gewissen Francesco Cevola vollkommen erneuert wurde. Der Vertrag ist vom 29. Oktober 1524, wo ihm aufgetragen wird in weitgehendster Weise zu verfahren. — Er scheint diese Erlaubnis sehr ausgedehnt zu haben. — So erklärt sich, daß die Mittelgruppe einen noch altertümlicheren Stil zeigt als alles übrige, was anderen und mir sofort aufgefallen war. Der Verfasser obengenannter Studie nimmt an, daß das Bild der Akademie nicht die Kopie von Guarientos Bild sei,

sondern eine freie Komposition des Jacobello del Fiore und dem Cevola als Modell gedient habe für alle seine weitgehenden Änderungen in der ursprünglichen Komposition. Tintorettos Riesenbild ist nur verschwärzt, sonst aber gut erhalten. Restaurator Zenaro ist mit dessen Restauration betraut.

Im anstoßenden Saale (Sala dello Scrutinio) ist Palma giovines »Jüngstes Gericht« ebenfalls herabgenommen und zeigt den gefahrdrohenden Zustand der durch dasselbe bisher bedeckten Wand. — Hier klaffen die Risse handbreit von oben bis unten in wahrhaft erschreckender Weise. Die ganze Mauer muß neu aufgebaut werden. — Es ist ein wahres Verhängnis für den Dogenpolast, daß die sämtlichen Wände, bedeckt von den großen Gemälden, nie ihren gefährlichen Zustand so zeigen konnten, wie dies bei Freskenschmuck der Fall gewesen sein würde. Napoleons tyrannische Verfügung, die Markusbibliotek dem Palaste aufzubürden, hat entsetzliches Unheil angerichtet, denn einzig und allein durch das Gewicht der 600000 Bände ist all der nun zu Tage getretene Schaden angerichtet worden. Gegenwärtig ist alles eingerüstet und jede Gefahr ausgeschlossen. Lange jedoch wird es dauern, bis der Palast wieder in seiner stolzen Pracht des Innern erstrahlt. *A. WOLF.*

BÜCHERSCHAU

Robert Bruck, *Die elsässische Glasmalerei* vom Beginn des 12. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Mit 81 Tafeln Großfolioformats und 6 Tafeln im Text. Straßburg i. E., Verlag von W. Hinrich 1902.

Die mittelalterliche Glasmalerei gehört bekanntlich zu den wirkungsvollsten und prächtigsten Erscheinungen der ganzen Kunstgeschichte. Alle künstlerischen Wunder des Ostens und Westens verblassen vor der Farbenglut des Inneren des folgerichtig mit farbigen Glasmalereien geschmückten gotischen Domes, dessen ganz in Riesenfenster zwischen umrahmendem Stützwerk aufgelöste Wände überirdischen Glashütten entstiegen zu sein scheinen. Niemals und nirgends hat eine Dekorationsweise eine so weihevolle Stimmung, eine so märchenhafte Empfindungsglut, eine so völlige Erhebung über den Staub des Alltagslebens erzeugt, wie diese. Daß die Geschichte der mittelalterlichen Glasmalerei zu den wichtigsten Abschnitten der Baugeschichte wie der Geschichte der Malerei gehört, ist daher längst anerkannt worden; und an zusammenfassenden Werken über die Geschichte der Glasmalerei hat es daher schon seit anderthalb Jahrhunderten nicht gefehlt; und noch in den letzten Jahrzehnten haben Werke, wie das von Westlake in England, das von Mayne in Frankreich, das von Oidtmann in Deutschland Zeugnis von der Bedeutung dieses Zweiges der angewandten Kunst für das Kunstleben der Völker abgelegt. Auch die Glasgemälde einzelner hervorragender Kathedralen haben hier und da eine kunstwissenschaftliche Sonderbehandlung erfahren. Aber es fehlte bisher an einem Werke, das, von einem fest umgrenzten und völlig beherrschten Gebiete ausgehend, die Geschichte der Glasmalerei wissenschaftlich der Gesamtgeschichte der Malerei zuführte und einreihte. Robert Brucks gediegen gearbeitetes, gut geschriebenes und hübsch ausgestattetes Werk, das schon als Materialsammlung von unschätzbarem Werte für jeden Kunstforscher ist, füllt daher zunächst für die elsässische, damit aber auch für einen wichtigen Teil der deutschen Kunstgeschichte eine wirkliche Lücke aus.

Der einleitende Teil gibt eine gute Übersicht über die technische und stilistische Entwickelung der Glasmalerei. Der gute Geschmack des Verfassers läßt hier, wie in der späteren Einzelbehandlung, überall durchblicken, daß die Fortschritte der Malerei in der perspektivischen Raumbehandlung, die sich im Verlaufe des späteren Mittelalters wie in der Wand-, Tafel- und Handschriftenmalerei, so allmählich auch in der Glasmalerei einstellten, gerade für diese, deren Stil mit der flächenhaften Teppichwirkung steht und fällt, verhängnisvoll wurde, so daß ein Rückschritt der Glasmalerei als solcher mit den Fortschritten der eigentlichen Malerei Hand in Hand geht.

Als seine Hauptaufgabe aber betrachtet der Verfasser es in dem geschichtlichen Hauptteil seines Werkes, indem er die vorhandenen elsässischen Glasgemälde, ohne Rücksicht auf ihre örtliche Zusammengehörigkeit, möglichst genau in der Zeitfolge ihrer Entstehung aneinander reiht und so auch in dem Tafelbande abbildet, überall den Zusammenhang der Glasmalerei mit der gleichzeitigen Buch-, Wand- und Tafelmalerei darzutun. Gerade die Übereinstimmung gewisser erhaltener Glasgemälde mit bekannten Größen der eigentlichen Malerei, wie das Salomonfenster des Straßburger Münsters mit Abbildungen aus dem Hortus deliciarum des Harrad zu Landsberg, wie der Glasgemälde in der Marienkapelle der Pfarrkirche zu Zabern mit der Gemäldefolge Kaspar Isenmanns im Kolmarer Museum, wie der Zeichnung in den Fenstern der Nordseite der Kirche zu Altthann und der Georgskirche zu Schlettstadt mit dem Stil der Stiche des Meisters E. S. und wie der Bilder der sechs Fenster der Magdalenenkirche zu Straßburg mit Arbeiten Schongauers und des Meisters des Hausbuches, ermutigt den Verfasser mit Recht, nun auch aus den Gemäldefenstern, die Jahrzehnten angehören, aus denen sich im Elsaß keine Werke der eigentlichen Malerei erhalten haben, Rückschlüsse auf den gleichzeitigen Entwickelungszustand dieser Malerei zu ziehen. Vollwertige künstlerische Persönlichkeiten, in denen man nun auch auf anderen Gebieten beschäftigte Maler vermuten mag, treten auf diese Weise leuchtend hinter den durchscheinenden Farbenschöpfungen der Glasfenstermalerei hervor.

Wenn Bruck den bisher nur urkundlich bekannten Maler Hans Tieffenthal von Schlettstadt (erwähnt 1418 bis 1450) als Meister der prächtigen, lebensvollen, burgundisch angehauchten Fenstergemälde aus der Legende der hl. Katharina in der Kirche St. Georg zu Schlettstadt (um 1430—1450) in Anspruch nimmt, so beruht das freilich nur darauf, daß Tieffenthal damals der einzige namhafte Meister von Schlettstadt war, den wir kennen, andererseits aber doch auch darauf, daß die urkundlichen Nachrichten über ihn auf Beziehungen zu Burgund schließen lassen. Es ist eine kunstgeschichtliche Vermutung jener Art, die man gelten lassen kann, bis genauere Feststellungen sie widerlegen oder bestätigen. Dagegen darf der Maler Johannes von Kirchheim, der 1348 urkundlich als pictor vitrorum des Straßburger Münsters genannt wird, mit Sicherheit als der Verfertiger der leider nicht besonders gut erhaltenen Apostelfenster in der 1349 vollendeten Katharinenkapelle des Münsters bezeichnet werden. »Eine bedeutende Künstlerindividualität,« sagt Bruck, »spricht aus seinen Werken. Hier zuerst tritt ganz ausgeprägt und mit großem Stilgefühl der gotische Gewandstil hervor.«

Vollends einwandfrei ist es natürlich, wenn Bruck die Künstler hervorragender elsässischer Glasfenster, zu deren Namen keine erhaltenen Spuren führen, als Meisters dieses oder jenes Fensters bezeichnet.

Der romanischen Zeit gehören noch die ersten sieben der berühmten Königsfenster des nördlichen Seitenschiffes des Straßburger Münsters an. Bruck nimmt mit Wolt-

mann an, daß sie aus dem früheren romanischen Langhaus in das gotische Münster versetzt seien. Einen etwas unruhigen Übergangsstil zeigen die drei frühen Chorfenster der Kirche zu Niederhaßlach, wogegen das etwa gleichzeitige Madonnenfenster im Nordkreuz des Straßburger Münsters (nächst dem Chor) uns als eines der ältesten wie gotischen Glasgemälde des Elsasses entgegentritt. Daß auch in die vollgotische Zeit sich noch der edle, reine Teppichstil der Glasmalerei herüberzuretten vermochte, beweist das mittelste Chorfenster der Peter- und Paulskirche in Weißenburg. Die zehn Darstellungen aus dem neuen Testament, die hier nach stilvollen Medaillons eingeordnet sind, bilden zugleich die erste zusammenhängende Erzählungsfolge, die sich in der elsässischen Glasmalerei findet. Sie mögen gegen 1300 entstanden sein. Völlig abgerundete künstlerische Persönlichkeiten treten uns hier freilich erst hundert Jahre später entgegen. Einer der ersten und bedeutendsten ist der »Meister von Niederhaßlach«, der Maler der berühmten, reich mit Legendenbildern ausgestatteten zehn Fenster im Schiff der Kirche von Niederhaßlach. Seine Bilder zeigen noch den rein deutschen, das heißt rein oberdeutschen Stil der Zeit um 1400. Burgundische und niederländische Einflüsse zeigen dagegen schon die Künstler der sieben Chorfenster des Münsters in Thann, die Bruck unter drei Meister verteilt: den »Meister der Genesis«, den »Meister der zehn Gebote« und den »Meister des siebenten Fensters«. Im »Meister von 1461«, dessen Hauptwerke die drei Fenster im Chor der Kirche zu Walburg sind, tritt uns dann schon zugleich der Fortschritt in der realistischen Raumbehandlung, den die Malerei um diese Zeit gemacht hatte, und der Rückschritt im Stil der Glasmalerei entgegen, der zum Teil mit diesem Fortschritt zusammenhing.

Die Gesamtrichtung der elsässischen Malerei, deren Entwickelung sich lückenlos aber nur in den erhaltenen elsässischen Glasfenstern widerspiegelt, zeigt gerade in diesen jene maßvolle Haltung, die gleich weit von den dramatischen Übertreibungen der nürnbergischen wie von der lyrischen Ruhe der kölnischen Schule entfernt ist.

Nach allem bildet Brucks Werk in der Tat nicht nur eine bedeutsame Bereicherung der Geschichte der Glasmalerei, sondern auch einen wertvollen Beitrag zur Gesamtgeschichte der deutschen Malerei. *Karl Woermann.*

Stedelijk Museum te Leiden. Met verklarenden Tekst door J. C. Overvoorde en Dr. W. Martin uitgegeven te Leiden bij Blankenberg & Co. 1902.

In Leiden war der berühmteste holländische Maler des 16. Jahrhunderts tätig, wurde der größte holländische Maler des 17. Jahrhunderts geboren und empfing die Jugendanregungen. In dieser Stadt lebte sich seit 1630 etwa eine gewissenhafte und scharfblickende Malkunst aus, mit dem Erbe wuchernd, das Rembrandt der Vaterstadt hinterlassen hatte, da er sich zu freieren Taten nach Amsterdam wandte. In Leiden kam Jan Steen zur Welt und Jan van Goijen. Jan Steen, der an Geist und Erfindung reicher ist als alle anderen holländischen Genremaler zusammen, blieb mit der Heimat enger verbunden als der Landschaftsmaler.

Die ruhmreiche Vergangenheit ist in der Stadt nicht mehr recht lebendig — wenigstens nicht im Sichtbaren, im heutigen Kunstbesitze. Das holländische Bürgertum hat die Malwerke aus der großen Zeit im 18. und 19. Jahrhundert fahren lassen. Und der Stadt Leiden gelang es nicht in dem Grade wie den Städten Amsterdam, Rotterdam, Haarlem und dem Haag eine Reihe von nationalen Kunstschöpfungen im öffentlichen Besitze zu erhalten, dem öffentlichen Besitze zu gewinnen, zurückzuerobern. Amsterdam, die reiche Handelstadt, der überdies als der Hauptstadt centralisierende Kräfte zu Gute kamen, brachte eine stolze Landesgalerie zusammen. Rotterdam bewahrte, trotz dem verhängnisvollen Brande, eine stattliche Sammlung. Haarlem konnte mit den glücklich erhaltenen Doelenstücken des Frans Hals das schönste Nationaldenkmal errichten, während der Residenzstadt, dem Haag, als das Erbe fürstlicher Sammellust die gewählteste Galerie holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts bewahrt blieb, die in unseren Tagen bereichert wurde durch den Kunstsinn, die Energie und die patriotische Generosität eines einzelnen. In Leiden lagen die Umstände minder günstig, wenn auch noch glücklicher als in Delft und in Dortrecht und in anderen holländischen Städten, wo das Suchen nach Denkmälern fast ganz vergeblich ist. Was die Universitätsstadt gerettet hat, ist seit einigen Jahren mit Pietät und Verständnis zusammengestellt worden in dem stedelijk Museum. Das von dem Leidener Archivar Dozy geplante, nach dem Tode dieses Gelehrten von dem jetzigen Stadtarchivar Overvoorde in Gemeinschaft mit Dr. Martin, dem zweiten Direktor der Haager Galerie durchgeführte Unternehmen, auf das ich die Aufmerksamkeit lenken möchte, bringt in 19 Lichtdrucktafeln die Schätze aus städtischem Besitze zur Anschauung, zumeist Gemälde, die sich durch die schwersten Zeiten, durch Kriegsnot und wirtschaftlichen Niedergang, auf dem Rathause erhalten hatten.

Aus dem 16. Jahrhundert besitzt die Stadt drei große Flügelaltäre von Lucas van Leyden und von Cornelis Engebrechtsz, damit einen ansehnlichen Teil des Gesamtbestandes an holländischen Werken aus dieser Zeit. Die Altarwerke sind um so wichtiger für den Historiker, wie ihre Geschichte bekannt ist, ihre Entstehungszeit ermittelt werden konnte, und in Betreff der Autorschaft keine Zweifel bestehen. In gerechter Würdigung dieser Denkmäler enthält unsere Publikation recht gute Lichtdrucke von allen Bildtafeln, die wesentlich lehrreicher sind als die bisher käuflichen photographischen Kopien. Der Text bietet lebendige Beschreibung und alle wünschenswerten Angaben, indem er Nutzen zieht aus den gewissenhaften Bemühungen Franz Dülbergs, der an mehreren Stellen über diese Werke geschrieben hat.

Von einem Bildnispaar aus der Mitte des 16. Jahrhunderts wird uns das Frauenporträt in guter Abbildung gezeigt, das Porträt der Frau Margareta Ramp. Mit dem Datum »um 1570« ist dieses Bild, wie mir scheint, etwas zu spät angesetzt. Der sehr tüchtige Meister steht mit seiner Art etwa zwischen Jan von Scorel und Antonis Mor und erscheint nicht wesentlich schwächer als diese beiden Porträtisten.

Zwei mehr interessante als befriedigende Malereien stammen aus der Übergangszeit, aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Bild von der Hand des Leidener *Isaac Claesz. van Swanenburch* veranschaulicht die Hantierungen der Spinnerei und Weberei. Die Komposition hat eine Zufallsähnlichkeit mit Velazquez' »Spinnerinnen«. Diese Erinnerung mag gelegentlich gefährlich vor dem Bilde aufsteigen. Ein kulturhistorisch ebenso merkwürdiges Stück wie dieses Genregemälde, ebenfalls sehr ungewöhnlich in der Aufgabe, etwas lehrhaft, moralisierend und pathetisch ist die Darstellung einer Hungersnot in Leiden von Pieter van Veen, ein historisches Gemälde, 1615 gemalt, während das dargestellte Ereignis 40 Jahre zurücklag. In diesen beiden Schöpfungen kämpft der holländische Wirklichkeitssinn mit fremden Formidealen und Vorstellungen von fremder Monumentalität.

Von ihrem größten Sohne, der bald nach 1615 eben diesen Zwiespalt überwand, besitzt die Stadt Leiden nichts.

Die gesunde einfache Porträtierkunst, wie sie Rembrandt, ohne sich wesentlich von den Genossen abzuheben, in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts ausübte, ist im Leidener Museum und in der Publikation durch zwei signierte und von 1626 datierte gute Arbeiten des *Jan van Ravesteijn* vertreten, das Bildnis des Jacob van Brouckhoven und seiner Gattin.

Jovis van Schooten erscheint mit einem reichen Schützenstück aus dem Jahre 1650 als der Leidener van der Helst, nicht viel anders als *Jacobus van der Merk*, von dem ein Einzelporträt abgebildet ist. An Stelle des *Ferdinand Bol*, dessen Porträt eines Herrn Burgersdijk von jener theatralischen Beredtsamkeit erfüllt ist, die seit den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Holland höchst beliebt war, würden wir im Leidener Museum lieber einem anderen Rembrandt-Schüler begegnen, dem *Gerard Dou*, der seiner Vaterstadt in bürgerlich tüchtiger, erfolgreicher Tätigkeit treu blieb.

Von *Jan Steen* sind zwei Gemälde im Leidener Museum. Eines davon ist abgebildet, eine biblische Szene, Rahel und Laban. Mit bunten Trachten, im Stil der Komödie geschildert, ist diese Darstellung undeutlich wie manche ähnliche Darstellungen des Meisters. Jan Steen macht das Unwesentliche des biblischen Berichtes zur Hauptsache. Sein beweglicher Geist ließ sich nicht auf ein eng umfriedetes Darstellungsgebiet beschränken, er wurde nicht Spezialist, wie die meisten seiner Kunstgenossen! Was er liebte, fand er überall, selbst in den Evangelien und im Alten Testament: die komische Menschlichkeit.

Den Abschluß der Publikation bildet die Nachbildung einer Bildweberei, eines schönen Dekorationsstückes mit Blattwerk und Tieren. Für die Geschichte des Gobelins ist dieses Werk, das italienischen Arbeiten dieser Gattung nicht unähnlich sieht, sehr wichtig, da es nachweislich von dem Leidener Wirker *Willem Andries* um die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeführt ist. *M. J. F.*

Emil Heilbut, *Die Impressionisten.* Berlin, Bruno Cassirer. 1903.

Heilbut hat in seiner Broschüre über die Impressionisten selber eine impressionistische Studie geliefert. Mit leichter Hand notiert er die Eindrücke, welche die Wiener Frühjahrsausstellung auf ihn gemacht hat. Und man hört ihm gerne zu. Denn es ist ein Mann von feinem künstlerischen Empfinden, gesättigt von der Kultur unserer Zeit, einer, der mitten in unserer Kunstbewegung steht, der zu uns spricht. Zu seinen Bemerkungen über die Gruppe der Franzosen und Deutschen, die sich an Manet anschließt, ist er schon dadurch legitimiert, daß er ihr mit seinen Sympathien besonders nahe steht — freilich durchaus nicht allen, die sich zu jener Gruppe bekennen. Am eingehendsten würdigt er Manet, Monet, Sisley und Renoir. Fein und treffend ist die Bemerkung über Toulouse-Lautrec, dass auch seine Gemälde als »Griffelkunst« betrachtet sein wollen. Cézanne bereitet ihm augenscheinlich Verlegenheit. Er konstatiert die wachsende Schar seiner überzeugten Pariser Anhänger und kann sich angesichts dieser Erscheinung offenbar nicht zu einem entschiedenen Ausdruck der Bedenken entschließen, die Cézannes Kunst in ihm aufsteigen läßt. Heilbuts Verurteilung der tüpfelnden Neoimpressionisten — der Koriandlmaler, wie sie ein Freund launig nannte — als langweiliger Pedanten findet gewiß bei den meisten freudige Zustimmung. Es ist schwer zu begreifen, daß sich neuerdings — nach einem Gemälde auf der Berliner Sezessionsausstellung zu schließen — ein so selbständiger Künstler wie unser Christian Rohlfs diesen Pflasterarbeitern der Malerei angeschlossen hat. Weniger gern unterschreiben wir die Verurteilung Besnards als eines »ganz äußerlichen Künstlers«. Klugerweise verzichtet Heilbut auf eine eingehendere Betrachtung der impressionistischen Plastik. Es wäre ihm gewiß schwer geworden, den Gewinn nachzuweisen, den die Skulptur bei Rodin — und anderen — aus dem »Abschütteln gewisser Reste von Skulpturalem, das heißt formalistischen Wesen« gezogen hat. Eine Reihe von dreißig Autotypien bietet Reproduktionen nach Werken der meisten erörterten Künstler. Die Abbildungen sind so gut geraten wie nur möglich. Darum bleibt es aber doch wahr, daß die schwarz-weiße Wiedergabe keinem Gemälde weniger gerecht werden kann, als einem impressionistischen. *G. P.*

Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier. I—VI. Bonn 1896—1902. Mit zahlreichen Abbildungen.

Die oben genannten Berichte, die zugleich in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden in den Rheinlanden erscheinen, entrollen uns ein anschauliches Bild von der bewundernswerten Fürsorge der Rheinprovinz für die ihrem Schutze anvertrauten Kunstaltertümer und von der ungewöhnlichen organisatorischen Befähigung und Leistungskraft ihres Provinzialkonservators, des Professors *Paul Clemen.* Zugleich bieten sie uns in Text und Abbildungen ein kunstgeschichtliches Material von großem Werte dar. Um nur einige der hier behandelten Denkmäler hervorzuheben, so nenne ich das Münster in Aachen, die romanischen Wandgemälde der Severuskirche zu Boppard und der Pfarrkirche zu Niedermendig, die Benediktinerabteikirche in Offenbach am Glan, die Willibrordkirche in Wesel, den Dom zu Trier, die Abteikirche in Altenberg, das Rheintor in Andernach, Schloß Burg an der Wupper, die Hohenstaufenpfalz Kaiserswerth, die kurfürstliche Burg zu Koblenz, die Wernerkapelle bei Bacharach, die Wandgemälde in der katholischen Pfarrkirche zu Nideggen, die Wandgemälde in St. Gereon zu Köln, die landgräflich hessischen Grabdenkmäler in der evangelischen Pfarrkirche zu St. Goar und die altchristlichen Grabkammern bei S. Matthias in Trier. Es wäre zu wünschen, daß das leuchtende Vorbild, das die Rheinprovinz bietet, in den übrigen Provinzen und Staaten Deutschlands immer weitere Nachfolge fände. *H. E.*

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausgegeben von *Paul Clemen.* Band VIII. 1. Kreis Jülich, bearbeitet von Karl Franck-Oberaspach und Edmund Renard. Mit 13 Tafeln und 156 Abbildungen im Text. Düsseldorf 1902.

Von dem mustergültigen, groß angelegten Denkmälerwerk der Rheinprovinz sind bisher vier Bände vollständig und vom fünften Band zwei Lieferungen erschienen. Der Schluß des fünften Bandes soll die Stadt Bonn behandeln und demnächst veröffentlicht werden. Band sechs und sieben sind der Stadt Köln vorbehalten. Da ihre Bearbeitung aber längere Zeit und Vorbereitung erfordert, so wird zur Vermeidung einer größeren Stockung einstweilen bei Band acht in den Veröffentlichungen fortgefahren. Das vorliegende erste Heft dieses achten Bandes umfaßt die Kunstdenkmäler des Kreises Jülich. Unter den hier mit gewohnter Sorgfalt und Sachkenntnis verzeichneten Kunstaltertümern seien zunächst eine recht erhebliche Reihe flandrischer Schnitzaltäre vom Beginn des 16. Jahrhunderts, die sich an verschiedenen Orten finden, hervorgehoben. Ferner nenne ich: die katholischen Pfarrkirchen zu Aldenhoven und Linnich, der Lettnerbogen der katholischen Pfarrkirche zu Siersdorf, das Chorgestühl in

Rödingen vom Anfang des 16. Jahrhunderts, und von den zahlreichen Schlössern und Burgen das Herrenhaus der Deutschordens-Kommende in Siersdorf und das wertvolle, kunstgeschichtlich sehr merkwürdige Schloß in Jülich, »das vornehmste Werk italienischer Hochrenaissance auf rheinischem Boden«. *H. E.*

NEKROLOGE

Friedrich Lippmann, der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, ist am 2. Oktober, kaum 64 Jahre alt, gestorben; welch einen Verlust die Kunstwissenschaft und insbesondere das Berliner Museum durch den Tod dieses ausgezeichneten Mannes zu beklagen haben, wird der Nekrolog, der ihm in der nächsten Nummer der Kunstchronik gewidmet werden wird, aussprechen.

Ernst Stückelberg, einer der Senioren der Schweizer Maler und einer ihrer besten Vertreter, ist am 15. September, 72 Jahre alt, verschieden. Stückelberg entstammte einem Baseler Patriziergeschlecht und hat in ruhiger Linie seinen Weg gemacht. Die Wanderjahre hatten ihn nach Antwerpen, wo er mit Piloty und Feuerbach zusammen gearbeitet, nach Paris, nach Italien und nach München, wo er einige Zeit Moriz von Schwinds Schüler war, geführt, bis er sich wieder in Basel festsetzte. Im Gedächtnis der Nachwelt wird er im wesentlichen durch seine Fresken in der Tellskapelle weiterleben, denen er seine Volkstümlichkeit verdankt.

PERSONALIEN

Leon Pohle. Der Dresdener Maler Geh. Hofrat Leon Pohle ist am 1. Oktober aus dem akademischen Rat ausgeschieden und in den Ruhestand getreten. Er ist der Meister des geschmackvoll und vornehm aufgefaßten Bildnisses und hat während seines sechsundzwanzigjährigen Schaffens in Dresden zahlreiche Bildnisse der Mitglieder des sächsischen Königshauses, der Dresdener Aristokratie, von Malern, Gelehrten u. s. w. gemalt. Am 1. Dezember 1841 zu Leipzig geboren, besuchte er seit 1856 die Dresdener Akademie und ging dann nach Antwerpen, später zu Ferdinand Pauwels nach Weimar. Als Pauwels 1876 nach Dresden berufen worden war, folgte ihm Leon Pohle ein Jahr darauf als akademischer Lehrer. Pauwels und Pohle brachten damals die »neue« koloristische Richtung nach Dresden. Pauwels schwenkte allerdings bald nach der Seite der in Dresden herrschenden, komponierenden Richtung. Pohle wirkte als Vorsteher des Malsaals — zum Vorsteher eines Meisterateliers hat man ihn merkwürdigerweise nie ernannt — im Sinne einer verfeinerten Farbenauffassung, die Ende der 1870er Jahre in der Tat einen Fortschritt für die Dresdener Malerei bedeutete. Schon 1887 (1. Internationale Aquarellausstellung der Dresdener Kunstgenossenschaft) begann dann wiederum eine neue Richtung, die einen neuen Fortschritt des malerischen Könnens bedeutete und endlich zur Berufung von Kuehl und Bentzer an die Dresdener Akademie führte. Pohle begann seine Tätigkeit in den 1860er Jahren mit Darstellungen dichterischer Gestalten, dann schuf er noch Schulbildnisse, wie Psyche, Sommer, Mai, Elegia; endlich fand er in der Bildnismalerei sein eigentliches Feld. Von seinen Bildnissen sind hervorzuheben: Karl Peschel (1878) und Ercole Torniamenti in der Dresdener Galerie, Ludwig Richter (1879), Ernst Hähnel (1880), Reichsgerichtspräsident Simson (1890) im Städtischen Museum zu Leipzig, König Albert und Königin Carola (im Kgl. Schloß zu Dresden), Präsident Dr. Wachsmut (Handelskammer zu Leipzig). — Leon Pohle erhielt bei seinem Abschied das Komturkreuz II. Klasse vom Albrechtsorden. An seine Stelle ist Professor Karl Bantzer in den akademischen Rat berufen worden.

Paul Schultze-Naumburg hat das Feld seines regen Wirkens nach Saaleck, dicht bei Kösen, verlegt, und steht im Begriffe dort eine Künstlerkolonie für seine Schüler und Schülerinnen zu errichten. In die Leitung teilt er sich mit dem Maler Ludwig Bartning. Daneben übt Schultze-Naumburg sein Lehramt an der Weimarer Kunstschule aus.

DENKMALPFLEGE

Von der Peterskirche zu Erfurt. In seiner Monographie über Erfurt (Städtebilder I, Wasmuths Verlag) nennt Cornelius Gurlitt die Peterskirche zu Erfurt eines der edelsten Werke des romanischen Stils in Thüringen. Leider ist sie nur in Resten erhalten. Sie wurde von 1130 an aus auserlesenen Quadern errichtet und blieb im wesentlichen unversehrt in ihrer ersten Gestalt, bis sie 1813 der Beschießung durch die Verbündeten zum Opfer fiel. Sie brannte damals aus, wurde 1816—18 zum großen Teil abgetragen und wird seitdem als Militärmagazin benutzt, wozu man ihr einen neuen Dachstuhl aufgesetzt hat. Im Äußern sind die Reste der Kirche im Osten und im Süden wohl erhalten; an der Nordseite, wo der Kreuzgang an die Kirche stieß, hat die Architektur stark gelitten; die westliche Schauseite ist durch Anbau ganz zerstört. Im übrigen hat, wie Gurlitt richtig sagt, der wundervolle Seeberger Sandstein bewirkt, daß die Kirche in allen ihren erhaltenen Teilen sich so unversehrt darstellt, wie wenig andere Bauten aus so früher Zeit. Im Innern erhielten sich sämtliche Pfeiler, so daß der Grundriß noch unverändert vorliegt. Die Architektur der kunstgeschichtlich sehr bemerkenswerten Kirche ist ungemein vornehm. In seiner oben erwähnten Monographie schrieb Gurlitt: Das Schicksal des Baues erweckt Sorge: auf dem Petersberge wird sobald eine größere Kirche nicht nötig werden, so daß der Wiederaufbau nicht zu erwarten (soll wohl heißen befürchten) steht. So ist denn ihre Benutzung als Magazin immer noch als Glück zu begrüßen. Denn hätten sie in ihrem jetzigen Gefüge keinen praktischen Zweck mehr, so wären die herrlichen Quader gewiß schon für andere Bauten verwendet worden. — Jetzt ist nun aber, wie es scheint, Gefahr im Anzuge. Man will die alte Kirche ausbauen und dem Gottesdienste wiedergeben. Offenbar trägt an dieser Bewegung der Hinweis Gurlitts auf die Schönheit der Ruinen mit schuld. Außerdem lockt die herrliche Lage der Ruine, die auf dem Petersberg beherrschend über der Stadt liegt, dazu, hier ein Gegenstück zum Dom und zur Severikirche zu errichten und damit das Stadtbild zu verschönern. Indes ist Erfurt einesteils so kirchenreich, daß wahrlich kein Bedürfnis zu einer neuen Kirche vorliegt, andernteils eignet sich die Peterskirche in keiner Weise zu einer protestantischen Predigtkirche. Der Umbau müßte somit das berühmte alte romanische Bauwerk zur Unkenntlichkeit umwandeln, wollte man es für seinen neuen Zweck geeignet machen. Das aber würde allen Grundsätzen moderner Denkmalpflege widersprechen, deren erster heißt, daß man alte wertvolle Bauwerke mit allen Mitteln in ihrem Bestande unversehrt und unverändert erhalten soll, wenn nicht zwingende Gründe vorliegen, anders zu handeln. Das war auch die Ansicht der sachverständigen Kunsthistoriker, die während des letzten Denkmalpflegetages die Peterskirche in Erfurt aufsuchten. *Paul Schumann.*

KONGRESSE

Am 26. September hat in Erfurt der **Tag für Denkmalpflege stattgefunden.** Die Verhandlungen waren diesmal so wichtig und es sind in Sonderheit von den Herren Brinckmann, Dehio, Lutsch und Stübben so inter-

essante Vorträge gehalten worden, daß die Kunstchronik ein ganz ausführliches, zum Teil wörtliches Referat hierüber bringen wird. Platzverhältnisse machen jedoch noch eine kurze Hinausschiebung der Drucklegung dieses Berichtes nötig.

Die **Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen** hatte in ihrer diesjährigen Konferenz, die im September in Mannheim stattfand, dem »Zuge der Zeit« folgend, die Frage der Museen als Volksbildungsstätten zu ihrem Beratungsgegenstande erwählt. Herr Professor Lichtwark berichtete über den Museumsbau, Professor Große über die Aufstellung, Professor Schmidt, München, über Wandermuseen, Professor Kautzsch über Drucksachen und Führungen und Deneken über wechselnde Ausstellungen.

WETTBEWERBE

Zu dem von der »Zeitschrift für bildende Kunst« ausgeschriebenem **Wettbewerbe für Radierungen** und Holzschnitte sind gegen 300 Arbeiten eingelaufen. Die Jury tritt am 31. Oktober zusammen.

Bei dem Preisausschreiben, das die Vereinigung »**Kunst im Leben des Kindes**« mit der Amelangschen Kunsthandlung in Berlin veranstaltet hatte (Lithographien für Kinderzimmer), erhielt den 1. Preis Susanne Weichberger in Weimar, den 2. Else Vietor in München und den 3. F. Nigg in Berlin.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Unter den **früheren Nachfolgern Albrecht Dürers,** die in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts mit diesem zugleich in Nürnberg tätig waren, gehört Wolfgang oder, wie er gewöhnlich kurz genannt wird, *Wolf Traut,* zu den bedeutendsten, aber auch zu den am wenigsten bekannten. Dies liegt zum großen Teil daran, daß von den Gemälden Trauts äußerst wenige nachgewiesen sind: außer einigen kleineren und weniger bedeutenden Tafeln eigentlich bisher nur der im Münchener Nationalmuseum aufbewahrte sogenannte »Artelshofener Altar«, eines der frischesten und glänzendsten Werke der neuen Kunstblüte in Nürnberg. Aber auch seine Zeichnungen und seine Fähigkeit für den Holzschnitt sind erst in neuerer Zeit von der kunsthistorischen Forschung in ein helleres Licht gestellt worden. Ein zweites größeres Werk des Wolf Traut ist nun jüngst im Kunsthandel zum Vorschein gekommen und wurde soeben für die Gemäldesammlung des Germanischen Museums in Nürnberg erworben. Das Bild stellt in etwa halblebensgroßen zahlreichen Figuren die Taufe Christi im Jordan dar. Die vorzügliche Erhaltung des Bildes läßt Wolf Traut, wie im oben genannten Münchener Werke, als einen besonders in koloristischer Beziehung sehr hochstehenden Meister erkennen, der nach dieser Richtung fast allen seinen Nürnberger Zeitgenossen überlegen ist. Neben der Mittelgruppe, Christus und der Täufer, sind insbesondere die rechtsbefindliche Engelsgruppe, dann der von einer prächtigen Engelsglorie umgebene, in den Wolken schwebende Gottvater sowie die sehr fein gestimmte Flußlandschaft als besondere Lichtpunkte des Werkes hervorzuheben. Die Gemäldesammlung des Museums, deren Hauptstärke ja in der guten Vertretung der oberdeutschen Schulen des späten 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts besteht, hat mit dieser seltenen und hervorragenden Tafel eine erwünschte und wesentliche Vervollständigung erfahren.

Einen **Holzschnitt von Lukas Cranach** hat Campell Dodgson in der Wiener Hofbibliothek erkannt. Der Schnitt stellt den heiligen Stephan dar, mit gesenktem Haupte, im Schoße Steine tragend. Das Blatt ist 1502 bezeichnet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Im **Leipziger Kunstverein** ist es glorreicher Sommer geworden! Tres faciunt collegium: Menzel, Segantini, Ludwig Richter. Also eine Belle-Alliance, bei der jeder Geschmack seine Rechnung findet; die Alten freuen sich der zart angetuschten Zeichnungen ihres guten Ludwig Adrian, der Kunst, die mit ihnen jung war; die große Menge bestaunt — ja *bestaunt,* denn man wird ihn mehr bewundern müssen, als lieben können — die 150 Blätter und Blättchen Adolf Menzels, und die junge Generation umfängt mit aller Herzensliebe die prachtvolle Welt des Einsiedlers von Maloja. Der Genuß dieser Kollektion Segantinischer Gemälde wirkt so groß, so belebend, so ozonisierend, das »gemalte Klima« (um ein Wort Hevesis zu gebrauchen), so erquicklich, wie ein Blick vom wirklichen Schafberge, wo der so arg verkannte Meister vor vier Jahren die Augen geschlossen hat. Unbegreiflich, daß das Verständnis für seine Kunstweise erst so spät — für ihn zu spät — erwacht ist. Besonders deshalb erstaunlich, weil jeder, der das Engadin kennt, einfach frappiert sein muß von der wundersamen Erfassung dieser Spezialnatur. Wenigstens ist es noch ein Glück, daß der Mailänder Händler, dem die Kollektion gehört, so groteske Preise dafür fordert, und die Bilder nun schon seit Jahren auf allen großen Ausstellungen in Deutschland herumreisen läßt, ohne daß ihrer merklich weniger werden. Würden die Bilder zu angemessenen Preisen ausgeboten werden, so wären sie gewiß schon alle aus der Öffentlichkeit verschwunden, und wir hätten das Nachsehen. Es steckt also etwas von jener berühmten mephistophelischen Kraft in dieser Methode. — Von der Menzelsammlung, um deren Zustandekommen sich Ernst Arnold in Dresden dankenswert bemüht hat, ist der Clou die Pastellzeichnung der Señora Pepita de Oliva: eine fabelhaft kokette Balletteuse mit dem verliebtesten der Gesichter, von Adolf Menzel! Das Blatt ist nicht mit der Jahreszahl signiert, scheint aber aus der Mitte der fünfziger Jahre zu stammen; sein Reiz läßt sich nicht beschreiben, aber es zu sehen, lohnt für den Kunstfreund eine kleine Reise. Trefflich ist auch die »Erinnerung an Paris 1855«, die jetzt zugleich mit dem in Berlin ausgestellt gewesenen »Theâtre Gymnase« zum Vorschein gekommen ist. Diese zwei Bilder haben ein großes Staunen erregt, weil weder mündlich noch gedruckt bisher anderes bekannt war, als daß Menzel 1867 zum ersten Male in Paris war. Der Fall ist nun geklärt und der späteren Kunstgeschichte werden durch die rechtzeitige Aufdeckung dieses Zwiespaltes zwischen Überlieferung und Dokumenten die Schmerzen erspart, die ihr heute noch Dürers erster Aufenthalt in Venedig macht. Wir hatten zufällig Anlaß, uns dieser Tage mit dem Altmeister zu unterhalten und er erzählte, daß er 1855 von seinem älteren Freunde, dem Maler Magnus, gedrängt worden sei, mit ihm nach Paris zur Weltausstellung zu fahren.. Obgleich er nicht viel Neigung dazu hatte, ließ er sich schließlich bestimmen, blieb aber nur 14 Tage dort. Das »Theâtre Gymnase« hat er dann aus der Erinnerung nach flüchtigen Skizzen zu Hause 1856 gemalt. Dann ist er zwölf Jahre später zur Weltausstellung von 1867 gereist und blieb vier Wochen dort, kehrte aber im darauffolgenden Jahre, 1868, noch einmal auf vier Wochen nach Paris zurück, um, wie sich Menzel bei dem Gespräche ausdrückte, von der Pariser Kunst zu sehen »was die Kelle bringt«, im Gegensatze zu den besonders gewählten Weltausstellungen. Seit 1868 ist Menzel nicht mehr in Paris gewesen. Der fast 88jährige Meister ist übrigens noch ungemein frisch.

Florenz. In den Uffizien sind die Bilder der vene-

zianischen Schule interimistisch, während die zwei Säle am dritten Korridor, in denen sie sonst hängen, renoviert werden, in einem großen Oberlichtsaal nahe dem Eingang aufgehängt. Das allzu reichliche Licht ist der Gesamtwirkung nicht günstig; man sieht hier erst, wie sehr dies Mittelgut vorwiegt. Eine stattliche Zahl könnte unbeschadet ins Depot wandern. Bei dieser Umstellung hat das schöne Jünglingsporträt von Paris Bordone einen besseren Platz, in der untersten Reihe, erhalten, und so ist man in der Lage, zwar auch die starken Beschädigungen, doch vor allem die malerischen Einzelheiten genau zu betrachten. Leider haben ein paar der vorzüglichsten Bilder — Sebastianos Jugendarbeit »Venus und Adonis« und Tintorettos »Hochzeit zu Kana« — sich wiederum mit hohen Plätzen begnügen müssen.

Neu hinzugekommen ist in dieser Abteilung ein Porträt Sixtus' IV., angeblich von Tizian. Der Papst im Profil ist im Lehnsessel sitzend dargestellt. Gewiß ist es eines der Bilder, die Vasari in der Guardaroba von Urbino sah; auch im Verzeichnis der Kunstwerke, die 1631 von dort nach Florenz überführt wurden, findet es sich; hier aber nicht mit der Angabe »von unbekanntem Autor«. Es ist wohl für Guidobaldo II. della Rovere, der zu Julius II. auch den zweiten Papst seines Hauses im Bild zu haben wünschte, von einem Schüler Tizians gemalt worden.

Im Nachbarsaal, der die Bilder aus Santa Maria Nuova umschließt, ist neu aufgestellt ein Altarbild des Granacci, hingeliehen von der Herzogin Covoni Borghese. Die Madonna steht, das Kind auf dem Arm haltend, in einer thronartigen Nische; rechts und links je ein Engel. Vorn knieen die Heiligen Franciscus und Zenobius. Offenbar ist es jenes Bild, das sich ursprünglich in San Gallo befand, aber schon zu Vasaris Zeiten nach San Jacopo tra' Fossi überführt worden war (Vasari V, S. 343). Der Einfluß Raffaels ist hier besonders auffällig; nicht nur ist das Madonnenmotiv ganz jenem nachgebildet, auch die Bildung der Hände (besonders der Madonna und des Kindes) ist völlig raffaelisch. Durch diesen Umstand erklärt es sich, wieso das Bild in Bocchi-Cinellis Bellezze (S. 305) dem Perugino gegeben wird. Nach der Aufhebung der Kirche S. Jacopo war es erst in der Akademie deponiert; 1853 kam es an die Familie Covoni (Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe l. c.). Es ist nicht gut erhalten.

Im Dom sind einige Veränderungen zu bemerken, die man mit Freuden begrüßt. Neben der Tür hat man rechts das Bischofsgrab von Tino da Camaino, links die Statue des Papstes Bonifazius in Augenhöhe aufgestellt. Hoffentlich wird die Wirksamkeit derjenigen von Erfolg begleitet sein, die dahin streben, daß die vier Evangelisten von Donatello, Nanni di Banco u. s. w. aus der Nacht, die sie jetzt den Blicken entzieht, ans Tageslicht überführt werden.

Die wiederholt gemeldete Nachricht, daß in der Person von Corrado Ricci der Nachfolger für Ridolfi als Leiter der Florentiner Galerien ernannt sei, bestätigt sich. Ricci, der vor kurzem die Neuordnung und Aufstellung der Brera-Galerie beendet hat, tritt seinen neuen Posten am 1. November an. *G. Gr.*

Eine Ausstellung **schlesischer Miniaturen** hat soeben das Breslauer Kunstgewerbemuseum eröffnet. Da sich ein wenig bekanntes Gebiet der Miniaturmalerei zum ersten Male öffentlich erschließt, so gedenken wir auf diese Ausstellung noch näher einzugehen.

Bei Beyer & Sohn in Leipzig ist jetzt eine Ausstellung von **Ludwig Corinth** eröffnet. — Der **Anhaltische Kunstverein** zeigt im Oktober Werke von Dettmann, Steinhausen, Heider, Volkmann, v. Hofmann u. s. w. — Der **Sächsische Kunstverein** eröffnet seine Ausstellung auf der Brühlschen Terrasse in Dresden wieder am 1. November und behält die Dekoration der Säle von der Sächsischen Ausstellung. Anmeldungen werden an den Kastellan des Kunstvereins erbeten.

René Lalique hat augenblicklich in Hirschwalds Kunstgewerbehaus in Berlin eine Ausstellung seiner viel bestaunten Schmucksachen veranstaltet.

Wie die »Tribuna« meldet, wird im Anfang künftigen Jahres eine **Ausstellung von sienesischen Kunstwerken** in Siena veranstaltet werden. Der Unterrichtsminister Nasi und Commendatore Fiorilli, Abteilungschef der Kunstdepartements, haben dem Komitee ihre vollste Unterstützung zugesichert.

VERMISCHTES

Der Aufruf, den F. Laban für das **Genter Altarbild** in der »Kunstchronik« erlassen hatte, hat rascher als zu hoffen stand, gewirkt. Die Kirchenväter von St. Bavo haben der Photographischen Gesellschaft in Berlin, deren treffliche Heliogravüren sich Weltruhm erworben haben, die volle Möglichkeit eingeräumt, zweckentsprechende Aufnahmen der Flügelbilder zu machen, auch die sämtlichen anderen Stücke hat die Photograpische Gesellschaft in einheitlichem Maßstabe neu aufgenommen und so werden wir zu Weihnachten eine Mappe mit einer würdigen Veröffentlichung des Genter Altarbildes besitzen.

National Art Collections Fund nennt sich eine in England gebildete Gesellschaft, die mit den Beiträgen ihrer Mitglieder den drohenden Export wichtiger Kunstwerke verhindern will. Die Gesellschaft wird da eingreifen, wo den öffentlichen Museen das Geld oder die Beweglichkeit fehlt, wichtige Kunstwerke der Heimat zu erhalten. Die Vereinigung hat also eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kaiser Friedrich Museumsverein.

Der neue Direktor des **Prentenkabinetts** in Amsterdam, der in diese Stellung aufgerückte Herr E. W. Moes, scheint eine erfreuliche Wirksamkeit zu entfalten. Er will, wie es schon in Berlin und Dresden geschehen, die Schätze durch wechselnde Ausstellungen, deren jede eine bestimmte Idee verkörpert, die Hauptstücke der Sammlung nach und nach öffentlich nutzbar machen. Augenblicklich sind Zeichnungen, die eine Geschichte der Darstellung der holländischen Landschaft bilden, ausgestellt.

Auf der **kunstgeschichtlichen Ausstellung in Erfurt** sind einige gute Bilder, die wegen ihrer Herkunft besonderes Interesse verdienen, sie stammen nämlich aus dem Nachlasse der Frau von Stein, der Freundin Goethes, deren Erben sie noch heute besitzen.

Im Prozesse **Böcklin-Muther** ist der Beklagte Richard Muther zu 300 Mark Geldstrafe verurteilt worden, weil er nach Ansicht des Gerichtes für seine Behauptung, die ausgestellten Bilder wären Fälschungen von der Hand des Sohnes, nicht den Beweis zu bingen in der Lage war; der Versuch des Beweises wurde als völlig mißglückt bezeichnet. Wie man hört, hat Muther Berufung eingelegt.

Berlin. Im Hörsaal des Königlichen Kunstgewerbemuseums (Prinz Albrechtstraße 7) wird in den Monaten Oktober bis Dezember eine Reihe unentgeltlicher Vorträge gehalten und durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen sowie durch Lichtbilder mittels des Projektionsapparats erläutert werden; und zwar wird der Dr. Hermann Lüer in acht Vorträgen, die Montags abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr stattfinden und am 12. Oktober beginnen, über die Technik und Entwickelung der Erzgießkunst sprechen, während der Dr. Georg Swarzenski in zehn Vorträgen, die Dienstags abends von $8^1/_2$–$9^1/_2$ Uhr stattfinden und am 13. Oktober beginnen, die Florentiner Frührenaissance

in Kunst und Handwerk behandeln wird. Endlich wird der Dr. Gustav Kühl über die Formen der Schrift vom Altertum zur Gegenwart in acht Vorträgen sprechen, die an den Donnerstagabenden von $8^1/_2$—$9^1/_2$ Uhr stattfinden und am 15. Oktober beginnen.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Dahmen, Th, Die Theorie des Schönen. Leipzig, Engelmann; geb. 4 M.

Falk, F., Katalog der Kunstsammlung des Geh. Rt. Zielenziger, Potsdam, Stein; 1 M.

Kisa, A., Denkschrift aus Anlaß des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Suermondt-Museums. Aachen, Verlag und Druck-Ges.

Knapp, Fr., Fra Bartolomeo della Porta und die Schule von S. Marco; 24 M.

Koch, D., Ludwig Richter, Stuttgart, Steinkopf. Halle, Knapp; geb. 3,80 M.

Kügelgen, Gerh. als Porträt- und Historienmaler; geb. 4 M.

Kunst des Jahres, deutsche Ausstellungen 1903. Geb. 5 M.

Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Breslau, Korn; 12 M.

Spanier, M., Hans Thoma und seine Kunst fürs Volk. Leipzig, Breitkopf & Härtel; geb. 2 M.

Volkmann, L., Grenzen der Künste. Dresden, Kühtmann; geb. 8 M.

— Naturprodukt und Kunstwerk. Ebenda; geb. 8 M.

Wilpert, J., Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg, Herder; geb. in Leinwand 300 M.

ERWIDERUNG

Der in Nr. 31 der »Kunstchronik« publizierte Bericht über die in den Uffizien gefundenen Zeichnungen Michelangelos war durch eine Aufforderung der Redaktion dieser Zeitschrift veranlaßt worden. Ich hatte darin außer dem Referat, das auf den Artikel in den »Miscellanea d'arte« sich stützte, ein paar allgemeine Bemerkungen gemacht, die Herrn Jacobsen zu einer langen, persönlich zugespitzten Erwiderung veranlaßt haben.

Indem ich, mich dem Wunsche der Redaktion fügend, auf eine ähnliche Form der Erwiderung verzichte, möchte ich sachlich ein paar Worte entgegnen. Es ist in der Tat bei einer Sammlung, die, wie die Uffizien, etwa 20000 Zeichnungen besitzt, entscheidend, ob ein Blatt ausgestellt ist oder nicht. Obwohl der ganze Besitz jeden Moment zugänglich gemacht wird, hängt es bei der Ausdehnung der Sammlung vom Zufall ab, ob man ein Blatt in die Hand bekommt. Eben diese Ausdehnung hat es bewirkt, daß sich die Michelangelo-Zeichnungen verborgen halten konnten.

Es liegt mir fern, von äußeren Merkmalen, wie handschriftliche Bemerkungen, oder Beschaffenheit des Papiers, Wasserzeichen u. s. w. »verächtlich« zu sprechen, aber ich kann sie stets nur als sekundäre Faktoren, als Hilfsmittel zur Beweisstütze, betrachten — nicht, wie Herr Jacobsen es ausdrückt, als die »objektiven Merkmale und Kennzeichen, wodurch die Originalität erst bewiesen werden kann«. Diese, das heißt die objektiven Merkmale, kann nur allein das Kunstwerk selbst, das absolut Unnachahmliche darin, die *künstlerische Handschrift*, geben. Ein lehrreiches Beispiel in dieser Hinsicht bietet der letzte Michelangelo-Fund des Herrn Jacobsen, das Blatt im Städelschen Museum in Frankfurt. Hier steht das beigeschriebene Wort, in dem Herr Jacobsen Michelangelos Hand findet, im Widerspruch zu dem Stil der Zeichnung, in dem man einen bestimmten Imitator des Meisters erkennen kann, den Morelli und danach Dr. Meder als Bachiacca, Berenson als Andrea di Michelangelo bezeichnen. Gerade jetzt legt Dr. Meder die Rückseite des Blattes dem Studium vor (Albertina-Publikation, T. 909), und man hat beste Gelegenheit, es mit einem herrlichen Original Michelangelos (in Berensons, Florentine drawings, T. CXXXVIII) zu vergleichen, welchem jener Imitator einzelnes direkt entlehnte.

Wie in so vielen anderen Fällen hat auch hier jeder äußere Grund — Herrn Jacobsens objektive Merkmale und Kennzeichen — hinter dem inneren, dem stilkritischen, zurückzustehen.

GEORG GRONAU.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 2. 23. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Wie in der vorigen Nummer angekündigt, wird über die diesmaligen Verhandlungen des Tages für Denkmalpflege ausführlicher Bericht erstattet werden. Wir beginnen heute, indem wir den Vortrag von G. Dehio wörtlich mitteilen und das zweite Referat im Inhalt wiedergeben. Die Redaktion.

VORBILDUNG ZUR DENKMALPFLEGE

Rede auf dem vierten Tage für Denkmalpflege in Erfurt[1])

VON G. DEHIO

Ich habe den im vorigen Jahr in Düsseldorf mir erteilten Auftrag, die heutige Erörterung mit einem kurzen Vortrage einzuleiten, nicht dahin aufgefaßt, daß ich ein detailliertes Programm vorlegen sollte; ich könnte mir von einem solchen wenig versprechen, solange nicht die prinzipiellen Fragen geordnet sind; und so weit sind wir noch nicht, wie mir scheint. Im übrigen glaube ich nicht, daß es notwentig nur *einen* Weg gibt, der zum Ziele führt. Aber allerdings über das Ziel müssen wir uns einig werden. Von der heutigen Erörterung erwarte ich als Hauptergebnis, daß sie uns erkennen lassen wird, wie weit wir uns etwa der Einigkeit in den prinzipiellen Fragen schon genähert haben.

Zur Denkmalpflege im weiteren Sinn gehört ein jeder, der für unsere Denkmäler ein Herz hat und je nach Gelegenheit für ihre Erhaltung tätig ist; dieser Kreis kann nicht groß genug sein und es ist eine der Aufgaben unserer Denkmalpflegetage, für ihn zu werben. Hier aber soll nicht von ihm, sondern von dem kleineren und bestimmt abgegrenzten Kreise derer die Rede sein, die berufsmäßig sich mit der Konservierung und was davon nicht zu trennen ist, mit der wissenschaftlichen Bearbeitung der Denkmäler beschäftigen.

Die Denkmalpflege ist die jüngste in einer Reihe analoger Organisationen. Ihre nächsten Verwandten sind das Archivwesen und das Museumswesen. Gemeinsam ist den dreien der Zweck der Konservierung historischer Urkunden, diesen Begriff im weitesten Sinne des Wortes genommen, und die Anerkennung des daran bestehenden Interesses durch die öffentliche Gewalt — Staat, Provinz oder Gemeinde —, woraus von diesen hinsichtlich der Konservatoren der Anspruch auf Nachweis einer zweckgemäßen Vorbildung abgeleitet wird. In den Archiven bewahren wir Urkunden vornehmlich der öffentlichen Verwaltung; zu Hütern der Archive machen wir aber nicht Verwaltungspraktiken, sondern methodisch geschulte Historiker. In den Museen sammeln wir Werke der Kunst; aber es ist ein als veraltet anerkannter und auch praktisch schon meist überwundener Irrtum, daß Maler und Bildhauer die besten Museumsverwalter seien.

Im Gegensatz dazu fällt im Betrieb der Denkmalpflege, wie sie bei uns eingerichtet ist, sogleich dieses sehr auf: sie beschäftigt gleichmäßig *zwei* hinsichtlich ihrer Vorbildung ganz verschiedene Kategorien: die Konservatoren und ihre Gehilfen sind teils Künstler (in den meisten Fällen Architekten), teils Gelehrte. Und zwar findet eine Teilung nach Funktionen nur einseitig statt. Daß die Gelehrten nicht unmittelbar an technischen Maßnahmen sich beteiligen, versteht sich von selbst; dagegen sind die Architekten nicht auf die technische Exekutive beschränkt, sie geben fortwährend Urteile über Fragen ab, die begrifflich auf dem Gebiete der historischen Kunstbetrachtung liegen. Es ist nun von vornherein nicht leicht zu glauben, daß beide ganz verschiedenen Vorbildungsarten und ganz verschiedenen Denkrichtungen zu gleichen Ergebnissen für die Denkmalpflege führen sollten. Es fragt sich: was sollen wir von diesem Dualismus halten? Ist er notwendig und gut und soll er deshalb so bleiben wie er ist? oder ist er verbesserungsfähig? vielleicht im Sinne derselben Entwickelung, die im Museumswesen bereits sich verwirklicht hat?

Ich gestehe, daß ich diese Frage für eine recht verwickelte halte.

Die Denkmalpflege, die wir heute haben, ist eine Frucht des vielgerühmten, unter Umständen aber auch schon recht gescholtenen *historischen Geistes,* dessen Vorherrschaft für die geistige Kultur des 19. Jahrhunderts charakteristisch war. Eine im Grunde auffallend langsam gereifte Frucht. Wäre es, um die Kunst der Vergangenheit vor Verderbnis und Untergang zu schützen, allein auf den Willen ihrer Verehrer angekommen, so hätten sich Kunstwissenschaft

1) Der vollständige stenographische Bericht über die Erfurter Verhandlungen wird im Verlage der Ch. F. Müllerschen Hofbuchdruckerei in Karlsruhe erscheinen.

und Denkmalpflege genau parallel entwickeln können. Aber überall griffen praktische Beweggründe mit ein. Auch die ausübenden Künstler wurden in die von Winckelmann eröffnete, von den Romantikern in alle Weiten geführte Bewegung hineingezogen. Der Grund ist der, daß die Kunst des 19. Jahrhunderts das Vertrauen in die eigene Zeugungskraft verloren hatte; sie suchte ihr Heil in Repristinationen. Es gab eine Zeit, wo jeder Künstler mehr oder minder auch kunsthistorischer Dilettant war, — ahnungslos, eine wie schwere und mit Behutsamkeit zu übende Sache das historische Studium sei. So trat eine fortwährende Verwechslung ein zwischen objektiv-historischem Interesse und subjektiv-ästhetischem Wohlgefallen. Wie es weiterhin gekommen ist, daß die historisch dilettierenden Künstler einen so großen Einfluß auf alle praktischen Maßnahmen die Denkmäler betreffend erhalten haben, will ich hier nicht weiter verfolgen, auch nicht, was unter diesem Einfluß geschehen ist, noch einmal kritisieren. Wir sind jetzt endlich so weit wieder, daß wir trennen, was getrennt werden muß. Die Maler und Bildhauer und Architekten wollen wieder der Gegenwart angehören, wollen sich selbst aussprechen. Und in Betreff der Werke der Vergangenheit haben wir einsehen gelernt, daß sie doch nicht deshalb auf der Welt sind, um für uns, uns Heutige, ein Gegenstand des Genusses zu sein; sie haben ein Recht, zu sein, *weil* sie sind und *wie* sie sind; und wenn wir von historischer Pietät und historischer Wißbegierde sprechen, so kann es sich nur darum handeln, diese Urkunden der Kunstgeschichte in ihrem Urkundenwert bestens zu erhalten, genau so wie wir literarhistorische Texte in Reinheit erhalten wollen. Sie werden mich, meine Herren, nicht so mißverstehen, als ob ich ein ästhetisches Verhältnis der alten Kunst gegenüber könnte verpönen wollen; es soll nur dieses nicht der ausschlaggebende Wertmaßstab für die Denkmalpflege sein.

Die Scheidung, von der ich spreche, hat sich gegenüber der einen Hälfte der Kunstdenkmäler schon seit längerer Zeit klar durchgesetzt: Bildergalerien und Skulpturensammlungen, ich wiederhole es, werden nicht von Malern und Bildhauern, sondern von Kunstgelehrten verwaltet; von geistreichen Künstlern erhalten wir zuweilen höchst beachtenswerte Gedanken auch über ältere Kunst; mit der eigentlichen geschichtlichen Forschung und Kritik beschäftigen sie sich nicht... Anders steht es mit der *Baukunst* — und nicht bloß zufällig. In ihren Reihen sind die historischen Interessen noch stark: viele Architekten verbinden mit der ausübenden künstlerischen Tätigkeit die historisch forschende; einzelne haben die Praxis ganz aufgegeben und sind reine Kunsthistoriker geworden; insbesondere an der Denkmalpflege ist der Anteil der Architekten ein sehr umfassender. Und hiermit bin ich wieder bei meinem Ausgangspunkte angelangt.

Es ist einerseits gewiß, meine Herren, daß der ganze Gedanke der Denkmalpflege auf dem Boden der historischen Wissenschaft erwachsen ist; es ist andererseits ebenso gewiß, daß für das praktische Gedeihen ihrer Zwecke die Mitwirkung der Architekten unentbehrlich ist. Niemand, ich als der letzte, wird das bezweifeln. Wenn wir das Gute, das wir haben, zu einem noch Besseren fortentwickeln wollen, so kann das nur in der Richtung gesucht werden, daß die beiden Bundesgenossen in der Denkmalpflege zu einem noch engeren Zusammenwirken erzogen werden, in dem jeder Teil das zu geben hätte, was seine besondere Stärke ausmacht. Es sollte keine wichtigere Maßregel der Erhaltung oder Wiederherstellung zur Durchführung kommen dürfen, bei der nicht zwischen dem Vertreter der Kunstwissenschaft und dem Architekten resp. Bildhauer oder Maler, volle Übereinstimmung erzielt ist. So lange es in Deutschland noch möglich ist, daß Restaurationen von erster Bedeutung geplant oder ausgeführt werden gegen das Votum der Kunstgelehrten — so lange werden wir nicht glauben dürfen, eine rationelle Denkmalpflege zu besitzen. Wie weit wir darin sind, kann ermessen, wer Augen hat, zu sehen. Der ruhige Gang der Denkmalpflege wird — wie oft! — durch aufspringende Meinungsverschiedenheiten zwischen Kunstgelehrten und Architekten unterbrochen. Kein Wunder, so lange beide Teile gänzlich verschiedene Provinzen bewohnen, der eine die Sprache des anderen nicht verstehen kann. Sie einander näher zu bringen, ich wiederhole es, darauf sollte beiderseits schon die Vorbildung angelegt sein.

Der Kunstgelehrte hat seine Studien an der Universität, der Architekt hat sie an der technischen Hochschule gemacht. Weder der eine, noch der andere ist, so wie er die Schule verläßt, ein fertig gerüsteter Denkmalpfleger, beide bedürfen zu den üblichen Studiengängen noch einer Ergänzung, von der aber zu wünschen ist, daß sie so weit als irgend möglich schon vor dem Eintritt in die Praxis gewonnen wird.

Ich fasse zunächst die Verhältnisse der *Universität* ins Auge. Wir Universitätslehrer sehen für unseren Unterricht eine stets zunehmende Schwierigkeit in den wachsenden Forderungen von spezialistischer Seite. Wir können sie nicht zurückweisen, wir wollen aber auch das Ideal einer tiefer begründeten, in allen ihren Teilen lebendig zusammenhängenden *Bildung* nicht opfern; wir wollen nicht höhere Handwerker heranziehen, wir wollen wissenschaftliche Grundanschauungen ausbilden und befestigen, von denen aus dann ein jeder in der Praxis sich selbst zurechtfinden muß. Das Gebiet der Kunstwissenschaft ist so ausgedehnt, daß nie ein Einzelner es im spezialistischen Sinne ganz beherrschen kann. Eine Differenzierung ist hier unvermeidlich, aber sie sollte erst gegen Ende der Studienjahre eintreten dürfen. Und so auch die Berufswahl der Denkmalpflege. Leider bestehen ja in Betreff der Tätigkeit und der Ziele des Historikers und somit auch des Kunsthistorikers unter den Herren Künstlern nicht sehr richtige Vorstellungen. Die meisten glauben unter Kunsthistorikern Leute verstehen zu sollen, welche die Geschichte der Kunst aus Inschriften, Urkunden und

Chroniken aufbauen wollen. In Wahrheit sind das für uns zwar sehr notwendige, aber doch nur subalterne Hilfsmittel. Die Geschichte der Kunst liegt für uns in allererster Linie in den Denkmälern selbst und im Mittelpunkt unseres Unterrichts steht die Anschauung. Einer der von den Künstlern am meisten verlästerten, aber ihnen wohl selten genauer bekannten deutschen Kunstschriftsteller, nämlich Goethe, hat schon vor hundert Jahren gesagt: »Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht von ihr spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart.« Das ist heute auch an den Universitäten das Grundgesetz des kunstwissenschaftlichen Unterrichts. Wo und wie irgend möglich, wird an die Anschauung angeknüpft, aus der Anschauung der Begriff entwickelt. Es ist daher unser eifrigstes Bemühen, Nachbildungen herbeizuschaffen; Die finanziellen Mittel dafür sind ungleich; aber einige Universitäten haben doch schon erkleckliches erreicht; ich habe z. B. in Straßburg, um nur von der Architektur zu reden, zur täglichen Verfügung der Studierenden ca. 3000 geometrische Zeichnungen großen Maßstabes, vielleicht das Doppelte an photographischen Einzelblättern, dazu eine ziemliche Anzahl von Tafelwerken. Wohl an allen Universitäten, die in denkmälerreichen Landschaften liegen, werden im Sommer Ausflüge unter Leitung eines Dozenten unternommen. Damit lassen sich zweckmäßig Übungen im Aufmessen und Skizzieren verbinden. Ferner schriftliche Übungen in der Baubeschreibung. Das Photographieren versteht sich für den jungen Kunsthistoriker heute von selbst. Ferner sollten die Studierenden, die sich dauernd mit Architekturgeschichte beschäftigen wollen, Zeichenunterricht nehmen. Bis zu der Fertigkeit, die der Architekt braucht, kann es dabei natürlich nicht gebracht werden und braucht es auch nicht. Sehr wichtig ist aber die Übung im gründlichen Sehen, die damit gewonnen wird, und die Fähigkeit, schriftliche Notizen durch Skizzen zu verdeutlichen. Die in früheren Zeiten regelmäßig gehörte Klage: die frisch von der Universität kommenden jungen Kunsthistoriker verstehen ihre Augen nicht zu gebrauchen, ist schon seltener geworden und unser pädagogisches Ziel ist, daß sie ganz verschwindet. Der Lehrer, der nicht danach handelt, wäre ein schlechter Lehrer.

Mit alledem ist zwar noch kein fertiger Konservator hingestellt, ebensowenig wie die Universität fertige Ärzte oder Rechtsanwälte, oder die technische Hochschule fertige Baumeister entläßt. Es gibt einen Punkt, wo notwendig die Praxis weiterbildend einsetzen muß. Das hat in den Assistentenstellungen zu geschehen. Hier sollten die Konservatoren sich gegenüber ihren Assistenten ähnlich als Lehrer fühlen und betätigen, wie die Richter gegenüber dem Rechtspraktikanten, die dirigierenden Ärzte gegenüber den Assistenzärzten u. s. w. Zu wünschen ist besonders, daß die Assistenten nicht bloß bei der Denkmalstatistik, sondern auch bei der Denkmalpflege im engeren Sinn beschäftigt werden, also mit den Restaurationsarchitekten in Fühlung kommen. Wer in der angedeuteten Weise seine Schulung durchgemacht hat: etwa vier bis fünf Jahre Universitäts- und Reisestudien, etwa drei Jahre Assistentenstellung — der wird zum Schluß imstande sein müssen, einen Konservatorposten selbständig zu vertreten; immer die nötige Begabung, die sich inzwischen gezeigt haben muß, und sonstige persönliche Eignung vorausgesetzt. Denn der Denkmalpfleger muß ja nicht bloß Denkmäler, er muß auch Menschen zu behandeln wissen.

Schließlich, meine Herren, noch eine Einschränkung, die sich eigentlich von selbst versteht. Nicht alle Universitäten werden für die Vorbildung zur Denkmalpflege das leisten können, was ich oben skizziert habe, denn der kunstwissenschaftliche Unterricht hat auch noch andere Aufgaben zu erfüllen. Bei der Bedeutung, welche die Denkmalpflege erlangt hat, wird es aber zweifellos immer einige Universitäten geben, die ihre speziellen Bedürfnisse im Auge behalten.

Ich komme zum andern Fall, dem, daß der Denkmalpfleger aus der *Architektenlaufbahn* kommt. Daß auch hier ergänzende Studien nötig sind, darüber werden wir alle einig sein. Betonen muß ich sogleich, daß Ergänzung hier etwas anderes bedeutet, als beim Kunstgelehrten. Für den Kunstgelehrten bedeutet der Übergang zur Denkmalpflege keinen Wechsel in seiner wissenschaftlichen Grundrichtung, für den Architekten aber bedeutet er das allerdings. Es ist nicht überflüssig, zunächst bei der prinzipiellen Frage Halt zu machen: *was verbindet denn eigentlich den Beruf des Architekten mit den Aufgaben der Denkmalpflege?* Der Architekt ist seiner Natur nach Künstler. Er braucht zu seiner Tätigkeit verschiedenartiges gelehrtes Wissen, aber nach der ganzen Richtung seines Denkens und Fühlens ist er *nicht* Gelehrter, sondern das Gegenteil davon. Sein erster und letzter Wunsch ist, zu bauen, seine eigenen Gedanken schaffend auszudrücken. Dazu aber gibt ihm die Denkmalpflege nicht die geringste Gelegenheit, soll sie nicht geben, grundsätzlich nicht. Das Verhältnis des richtigen Architekten zu den Denkmälern alter Kunst ist ein lediglich ästhetisches; er speist mit ihnen seine Phantasie; sie sind ihm in letzter Linie nur Mittel. Der Architekt schaut noch vorwärts, er will sich selbst durchsetzen in dieser Welt, nicht das, was andere in anderen Zeiten ersonnen und geschaffen haben, ins Licht stellen. Die Begeisterung der Architekten für alte Kunst ist etwas ganz anderes, als historisches Interesse. Regt sich aber wirklich dieses, so ist das etwas Neues, das in eine durchaus andere Abteilung der geistigen Ökonomie gehört. Daß die Einsicht in diesen fundamentalen Unterschied so oft mangelt, ist der hauptsächlichste Grund, weshalb sich leider die Architekten mit den Kunsthistorikern so selten wirklich verständigen können.

Der Übergang vom praktisch-architektonischen Schaffen zur Denkmalpflege bedeutet nichts geringeres, als daß der ganze innere Mensch neu orientiert werden muß. Denn das bleibt bestimmend für die ganze Frage und muß an jedem Punkte, laut oder stillschweigend, wiederholt werden: Architektur ist Kunst und Denkmalpflege gehört nach allen Voraussetzungen und Zielen zur Wissenschaft. Man kann wohl beide Tätigkeiten vorübergehend einmal nebeneinander be-

treiben, dauernd nicht, man wäre denn eine Proteusnatur, wie sie nur das Märchen, aber nicht die Wirklichkeit kennt. Ein Konservator mit zurückgedrängter Schaffenslust ist für die Denkmäler immer eine Gefahr, selbst der Gewissenhafteste kann sich vor seinem Temperament nicht schützen. Wie schon der alte Horaz es sagte: naturam expellas furca, tamen usque recurret.

Hier, wo wir nur Prinzipien untersuchen und ideale Forderungen aufstellen wollen, dürfen wir es auch aussprechen: die Denkmalpflege, mit Einschluß des Restaurationswesens, soll keine Nebenbeschäftigung sein, sie soll ihren ganzen Mann für sich fordern. Nur die ausgedehnte Geltung archaistischer Richtungen in der Baukunst des 19. Jahrhunderts und wahrscheinlich auch die Tatsache, daß Architekten die einzigen Kunstverständigen sind, die in unserem Verwaltungsapparat einen ständigen Platz haben, dieses beides erklärt es historisch, daß die Architektenwelt dazu gekommen ist, die Denkmalpflege als ihren Erbbesitz und dessen Behauptung als eine Art Ehrensache anzusehen. In früherer Zeit ist das wirklich die beste erreichbare Lösung gewesen, aber eine aus inneren Gründen notwendige ist es nicht. Dem, was die Architekten im Laufe des 19. Jahrhunderts für Erhaltung der Kunstdenkmäler geleistet haben, steht noch ein anderes Register gegenüber, ein Register ihrer Sünden, von denen heute jedermann weiß, daß es nicht bloß Sünden durch stumpfsinnige Zerstörung oder Vernachlässigung waren, sondern auch sehr gutgemeinte Sünden, Restaurationssünden, begangen aus Mangel an tieferer historischer Bildung. Ich sage das an dieser Stelle nicht, um anzugreifen, viel eher um zu verteidigen, denn jene unbewußten Denkmalfrevler sind subjektiv, meine ich, sehr entschuldbar, weil ihnen Urteile und Leistungen zugemutet wurden, die gar nicht im Bereiche ihres technisch-künstlerischen Horizontes lagen. Gott sei Dank, die Zeit ist vorüber (ich irre mich doch nicht?), wo unsere Behörden ohne weiteres jeden Baubeamten für den gegebenen Sachkenner in Betracht alter Kunst hielten.

Tritt nun der oben angenommene Fall ein, daß ein angehender junger Architekt an sich die Entdeckung macht, daß seine Anlage ihn weniger auf die künstlerische Produktion als auf die analytische Beschäftigung mit der Kunst hinweist — das Verhältnis zur Kunst braucht darum nicht minder lebendig und echt zu sein —, so wird man eines dringend ihm nicht wünschen; daß er dadurch zu einer Halbheit geführt werde. Er muß mit der Kunstbetrachtung als Wissenschaft Ernst machen. Alles erwogen, halte ich es für das zweckmäßigste, daß er dann dem Studium auf der technischen Hochschule noch einen Besuch der Universität folgen lasse. Er hat dort manches zuzulernen, mehr noch umzulernen. Bekannte Dinge werden sich ihm unter einem neuen Gesichtspunkt zeigen. Zweifellos bringt er aus seiner Architektenzeit viele, für den Kunsthistoriker überhaupt, für den Denkmalpfleger inbesondere höchst schätzbare Kenntnisse und Fertigkeiten mit. Sodann hat der Lehrplan der technischen Hochschulen in anerkennenswerter Weitherzigkeit auch für Vorlesungen in der allgemeinen Kunstgeschichte gesorgt; es wird damit den heranwachsenden Architekten ein wertvoller Umblick und Ausblick gewährt; mit einzelnen wird sich der Professor vielleicht noch über das vom Lehrplan geforderte hinaus beschäftigen. Genug, nicht die Einzelkenntnisse sind es, die mir Sorge machen. Was aber auch der tüchtigste und einflußreichste Professor der Kunstgeschichte an der technischen Hochschule nicht bieten kann, daß ist die *historisch-kritische Luft;* erlauben Sie, daß ich es kurz so nenne, Sie werden mich verstehen. Dieses Milieu kann nur eine ganze Fakultät geben, zu welcher ja nicht bloß die Lehrer, sondern auch die Kommilitonen gehören. Weil ich wünsche, daß jeder Denkmalpfleger in den entscheidenden Jahren seiner Entwickelung diese Luft geatmet habe, und weil ich glaube, daß nur so die Einheit der Denkrichtung unter den Denkmalpflegern verschiedenen Ursprunges gesichert werden kann, eben deshalb empfehle ich den supplementären Besuch der Universität.

Die Gegenprobe, meine Herren, kann täglich gemacht werden. Daß ein Architekt über eine eminente Kenntnis eines einzelnen historischen Baustiles, z. B. des gotischen, verfügen und doch, wenn es ans Restaurieren geht, *keinen Funken historischen Geistes* zeigen kann, dafür haben noch die letzten Jahre Erfahrungen gebracht, die eine dringende Warnung enthalten. Ich werde hier keine Polemik aufsuchen. Allein mein Referat wäre zwecklos, wenn ich aus lauter Friedensseligkeit es unterließe, vorhandene Übel beim Namen zu nennen. Ein solches schwerstes Übel ist, daß ein nicht geringer Teil der Architekten, die sich mit den historischen Denkmälern beschäftigen, sei es schriftstellerisch oder mit Restaurationsprojekten, glaubt dies tun zu dürfen in voller Unkenntnis oder selbst in grundsätzlicher Geringschätzung der in der Geschichtsforschung ausgebildeten Methode. Glauben diese Herren, daß die historische Methodik sich vor allen anderen wissenschaftlichen Methoden dadurch auszeichnet, daß sie nicht gelernt zu werden braucht? Wenn ich oder sonst ein Kunsthistoriker als Bauführer auftreten wollte, was würde da geschehen? man würde uns auslachen oder uns ins Irrenhaus tun. Im Prinzip nichts anderes tut, wer historische Schlußfolgerungen aufbaut, ohne die historischen Konstruktionsregeln zu kennen. Ich habe kürzlich in einer architektonischen Fachzeitschrift von einem wie ich glaube unter den Architekten sehr angesehenen Schriftsteller den Satz gelesen: »Fast die ganze Kunstgeschichte ist falsch«. Was soll man zu solchen Generalisierungen sagen? Es ist dieser Satz genau ebenso wahr, wie etwa der es wäre: »Fast allen Architekten fallen ihre Häuser ein«. Meine Herren! solche Redensarten sollten in Zukunft verschwinden und vor allem solche Gesinnungen! Doch genug davon.

Was sich aus allen diesen Erwägungen für unsere Vorbildungsfrage ergibt, würde ich praktisch so formulieren: Ein Architekt, dessen Begabung ihren Schwerpunkt im praktischen Schaffen hat, ist kein

geeigneter Konservator. Wenn aber ein Studierender des Baufachs sich stärker von der historischen Kunstbetrachtung angezogen fühlt, dann soll er seine technologische Ausbildung an einem gewissen Punkte, etwa nach Absolvierung des Bauführerexamens, abbrechen und auf die Universität übersiedeln. Und dort soll er nicht etwa bloß kunsthistorische, sondern auch allgemeinhistorische und philosophische Studien betreiben. Den naturgemäßen Abschluß würde der philosophische Doktor machen mit Kunstgeschichte im Hauptfach. Die ältere Generation, zu der ich auch in dieser Hinsicht gehöre, hat sich noch autodiktatisch durchhelfen müssen — notgedrungen. Jedermann weiß, daß dieser Weg nicht der kürzeste und nicht der bequemste ist. Es wäre eine Torheit, die Hilfsmittel, die der inzwischen weiterentwickelte kunstgeschichtliche Unterricht darbietet, zu verschmähen. Schließlich möchte ich einer dauernden Trennung von Denkmalstatistik und unmittelbarer Denkmalpflege widerraten. Wer die Wandlung vom Baukünstler zum Denkmalpfleger in der geschilderten Weise durchgemacht hat, muß die Gelegenheit behalten, an der kunsthistorischen Forschung aktiv teilzunehmen und dadurch sein Wissen frisch zu erhalten, seine Überzeugungen immer aufs neue zu kontrolieren. Was ich hier empfohlen habe, ist nichts absolut Neues. Mancher mit Auszeichnung in der Denkmalpflege tätige hat die eine oder die andere der beiden von mir besprochenen Vorbildungsarten schon durchgemacht, ist durch die Sache darauf hingedrängt worden.

Meine Herren! Gestatten Sie mir, daß ich meinen Gedankengang noch einmal in wenige Sätze zusammenfasse. Die Denkmalpflege ist angewandte Wissenschaft, ein besonderes Fach innerhalb der historischen Disziplinen. Um praktische Erfolge zu erzielen, braucht sie die Hilfe anderer Disziplinen: die Hilfe der Jurisprudenz in der Gesetzgebung und Verwaltung und die Hilfe der Technik, speziell der künstlerischen Technik. Die Denkmalpflege gehört deshalb *nicht* zur Kunst, weil sie nichts neues zu schaffen hat, sondern nur altes zu begreifen, zu erhalten, nötigenfalls zu ergänzen. Der Architekt als solcher kommt für sie nur als technischer Gehilfe in Betracht. Es kann aber auch eine *Personalunion* zwischen Technik und Kunstwissenschaft eintreten und diese Personalunion hat sich im ganzen gut bewährt. Sie soll nicht aufgegeben, sie soll weiter ausgebaut werden. Die heutige Richtung der Architektur geht darauf aus, wieder eine eigene Kunstsprache für unsere Zeit zu gewinnen. Damit wird die Kenntnis der historischen Stile nicht überflüssig; nein, erst wenn man sie ganz verstanden hat, kann man ihnen gegenüber wirklich frei werden. Außer den eigentlichen, das heißt schaffenden Architekten brauchen wir aber noch einen, natürlich viel kleineren Kreis historischer Architekten. Diese sollen der alten Kunst gehören, nicht sich selbst. Sie sollen nicht scheinbar alte Kunst neu schaffen, sondern lediglich deren überlieferte Werke erhalten. Um dieses zu können, müssen sie in ihrer ganzen Denkrichtung Historiker werden. Diese wahrhaft historischen Architekten werden künftig die stärksten Stützen der Denkmalpflege sein; sie werden dafür sorgen, daß wir ein Urteil über deutsches Restaurationswesen, wie das des gestern zitierten Engländers, getrost als Verleumdung zurückweisen können.

Um mit einem naheliegenden Gleichnis zu schließen: Vor den Wagen der Denkmalpflege sind zwei Zugkräfte von verschiedener Art gespannt. Ob wir beide in gleicher Richtung wirkend erhalten, davon hängt Förderung oder Hemmung, Heil oder Unheil der Denkmalpflege ab.

* * *

Zweites Referat

Über das gleiche Thema der Vorbildung zur Denkmalpflege sprach an zweiter Stelle *Geh. Regierungsrat Lutsch aus Berlin.* Er ging von dem Gedanken aus, daß die Denkmalpflege getragen werden müsse von der Gesamtheit des deutschen Volkes, darum handele es sich nicht bloß um die Vorbildung für beamtete Pfleger, sondern auf jeder Stufe des Unterrichtswesens um künstlerische Erziehung, und zwar ganz besonders im Anschluß an den in der Heimat gegebenen Stoff. Der Redner entwickelte nun das Programm zur künstlerischen Erziehung, etwa wie es auf dem ersten Kunsterziehungstage dargelegt worden ist als im wesentlichen zusammenfallend mit der Erziehung zur Denkmalpflege, die künstlerische Erziehung in der Kinderstube, im Anschauungsunterrichte der Volksschule, in den höheren Schulen, an den Universitäten und technischen Hochschulen und an den Fachschulen.

Vor Eintritt in die Hochbauabteilung an den technischen Hochschulen wünschte er Einführung eines praktischen Jahres oder Halbjahres unter Leitung eines pädagogisch veranlagten Künstlers, auf der Hochschule selbst Einschränkung der theoretischen Mathematik, Verstärkung des Unterrichts über Baustoffe und ihre ästhetische Wirkung (sehr wichtig für die Denkmalpflege), Unterricht über Architektonik im Sinne Sempers und Redtenbachers, seminaristische Übungen auf kunsthistorischem Gebiete, Zeichnen nur nach der Natur, nicht nach Vorlagen, Beseitigung des Vorurteils, daß nur stilreine Gegenstände Kunstwert haben und anderes. Er betonte, daß auch Architekten — wie z. B. Friedrich Adler in Berlin — Architekturgeschichte im historischen Sinne getrieben hätten. Lutsch verlangte weiter im Anschluß an die technischen Hochschulen für die Konservatoren praktisch-archäologische Hochschulkurse von zwei bis drei Wochen, ferner Fonds zu Vergütungen für Reisen in der heimatlichen Provinz und ihrem Nachbargebiete für die beamteten Architekten, auch Gelegenheit zu Übungen an den vorhandenen Kunstmuseen.

Weiter legte Lutsch dar, daß Denkmalpfleger an leitender Stelle (Provinzial- und Bezirkskonservatoren, wie sie in anderen deutschen Bundesstaaten, nicht aber in Sachsen, angestellt sind) eine ganz andere Tätigkeit haben und anders vorgebildet sein müssen, als die Inventarisatoren und die ausübenden Künstler der Denkmalpflege. Die Künstler müssen technisch, die Inventarisatoren kunstkritisch gebildet sein, wesentlich

anders die *Konservatoren,* denn diese haben folgende Aufgaben: sie müssen die Programme zum Ausbau von Kirchen aufstellen, Kostenanschläge fachmännisch prüfen, die Arbeiten beaufsichtigen, künstlerisch leiten und nach ihrer Vollendung abnehmen; sie müssen die künstlerischen und handwerklichen Kräfte beschaffen und einschulen, sowie einen vollständigen Einblick in die Qualität der einzelnen Kräfte haben; sonst ist die richtige Ausführung der Arbeiten der Denkmalpflege in Frage gestellt. Sie müssen die Denkmalpflege organisieren und die Denkmalwacht ausüben (z. B. unnötige Ausbauten verhüten) und in allen diesen Hinsichten auch die Provinzialverwaltungen beraten. Von den Konservatoren ist also zu verlangen: 1. Eingehende Kenntnis der in ihr Fach einschlagenden gesetzlichen Bestimmungen und des behördlichen Geschäftsganges, wie solche im Kampfe gegen die Bureaukratie unentbehrlich ist, Gewandtheit besonders im mündlichen Verhandeln; 2. künstlerische und technische Erfahrung; 3. ausgebildetes Beobachtungsvermögen, die Fähigkeit zum skizzierenden Darstellen; 4. eingehende Kenntnis der heimischen Denkmäler, wenigstens *einer* Provinz — nicht bloß kunstgeschichtliche Kenntnisse allgemeiner Art — oder wenigstens eingehende Kenntnis eines bestimmten Sondergebietes der Kunstgeschichte; 5. taktvolles Auftreten.

Von den *Inventarisatoren* ist zu verlangen: 1. Eingehende Kenntnis der Denkmäler einer Provinz; 2. Kenntnis der deutschen Kunstgeschichte und kunstkritisches Urteil; 3. Übung im Photographieren und in der Aufnahme von Grundrissen und Schnitten; 4. Gewandtheit in schriftlicher Darstellung; 5. Kenntnis der Vervielfältigungsverfahren.

Die ausübenden, in der Denkmalpflege tätigen *Künstler* sollten sich stärkere Kenntnis der heimischen Kunst und Bauweise aneignen und sie durch Kurse an den Universitäten vertiefen. Weiter verwies Lutsch auf die ausgezeichneten Kulturstudien von Paul Schultze-Naumburg und sprach sich dahin aus, daß das altertümelnde Verfahren bei Angliederungen größeren Umfanges auch in der Denkmalpflege verschwinden solle.

Schließlich mahnte er, daß die Betonung der Gegensätze der beiden Berufsarten in der Denkmalpflege nicht von nöten sei, man solle sie nicht durch bestimmte Vorschriften für die Vorbildung verschärfen. Wichtiger als die Vorbildung sei die Praxis, alles hänge hier, wie auch sonst im Leben, von der Persönlichkeit ab. Nicht jeder Architekt, aber auch nicht jeder Kunsthistoriker ist für die Denkmalpflege geeignet. Reif sein ist alles. Einigkeit aber sei dringend nötig, denn noch fehle viel an der Volkstümlichkeit der Bestrebungen im Sinne der Denkmalpflege. Das beweise unter anderen der geringe Abonnentenstand der in das Gebiet trefflich einführenden Zeitschrift »Die Denkmalpflege«.

ARNDT-BRUCKMANN
GRIECHISCHE UND RÖMISCHE PORTRÄTS

Eine der letzten archäologischen Unternehmungen von Heinrich Brunn, wofür er sich gleich von Anfang an der Mitarbeit seines Schülers P. Arndt versichert hatte, sind die griechischen und römischen Porträts, die seit 1891 in ununterbrochener Folge in der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vorm. F. Bruckmann in München, erscheinen. Kein Reklamewerk, das dem Herausgeber große finanzielle Vorteile bringt, aber ein unentbehrliches Hilfsmittel für die Erkenntnis dieses im 16. Jahrhundert hochgewürdigten, später lange vernachlässigten Denkmälerkreises. Referent hat schon einmal Anlaß genommen, in diesen Blättern auf das Werk aufmerksam zu machen, zu einer Zeit, wo es noch möglich war, auf die einzelnen Bildnisse Rücksicht zu nehmen. Jetzt, nachdem unterdessen die Zahl der Tafeln auf mehr als 600 angewachsen, kann es sich nur darum handeln, im Allgemeinen über den Stand und Fortgang der Publikation Auskunft zu geben.

Mit der 61. Lieferung, die vor kurzem erschienen, sind bis jetzt ca. 260 Bildnisse publiziert, die meisten von zwei Seiten, Face und Profil. Darunter mögen nahezu zwei Dritteile den Griechen, ein gutes Dritteil den Römern zukommen, obgleich der Natur der Sache nach die Nationalität, zumal von der Kaiserzeit an, nicht immer scharf bestimmt werden kann, auch etwa ein Dutzend Asiaten und Afrikaner haben Aufnahme gefunden. Der Reichtum an Denkmälern dieser Art ist aber so groß, daß man das Bisherige auf wenig mehr als die Hälfte wird schätzen können, wie denn auch die in Aussicht genommenen 1000 Tafeln kaum hinreichen werden, um eine relative Vollständigkeit des einschlägigen Materials zu erzielen. Immerhin könnte es im Interesse der Fertigstellung des Werkes erwünscht erscheinen, wenn künftig eine etwas strengere Auswahl getroffen, und unbekannte, replikenlose, weder durch Stil noch durch physiognomische Eigentümlichkeit ausgezeichnete Porträts weggelassen würden. Es sind doch manche gegeben, welche eine so pretentiöse Publikation nicht rechtfertigen, während andererseits noch genug Wichtiges und Neues der Veröffentlichung harrt.

In Bezug auf *Anordnung* und Reihenfolge haben die Herausgeber, wie schon bei den Denkmälern der Skulptur, darauf verzichtet, ein bestimmtes Prinzip aufzustellen und zu befolgen. Es hat das dazu geführt, daß es nachgerade schwer ist, sich in der Masse des Gebotenen zurecht zu finden, und zwar bedeutend schwerer als bei den »Denkmälern«, weil von diesen die meisten nach ihrem Gegenstand benannt und mit Hilfe eines Inhaltsverzeichnisses leicht aufgefunden werden können, während bei den Porträts der größte Teil unbekannt ist und nur mit der Museumsnummer bezeichnet werden kann. — Unterdessen bemüht sich die Redaktion, wenigstens in jeder einzelnen, und sehr oft in zwei oder drei aufeinanderfolgenden Lieferungen, eine Gruppe von zusammengehörigen oder verwandten Bildnissen zu vereinigen', welche dann ohne mühsames Nachschlagen verglichen werden können und welche etwa auch im Text unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt besprochen werden. Schon das Zusammenstellen der Wiederholungen eines und desselben Typus, das selten versäumt wird, ist eine überaus willkommene Erleichterung für den Ikonographen, doppelt willkommen, wo es sich um eine ganze Anzahl handelt, wie z. B. bei dem Neapler sogenannten Sophokles (41. Lief.), dessen Persönlichkeit sicher unter den berühmtesten Männern zu suchen ist. Ebenso erwünscht sind die Zusammenstellungen der auf verschiedene Originale zurückgehenden Bildnisse der gleichen oder der möglicherweise gleichen Person. So die des Perikles

(42. Lief.), die Alexanders des Großen, leider an zwei verschiedenen Orten (19. und 48. Lief.), des sogenannten Scipio (20. und 21. Lief.), des Cicero (26. Lief.), des Cäsar (27. Lief.), des Augustus (25. Lief.). Sehr oft liegt das Gemeinsame einer Gruppe nicht in der Person, sondern im Kostüm oder im Charakter der dargestellten Porträts. Ich verweise beispielsweise auf die weiblichen Haubenköpfe der 15. Lieferung, auf die Strategen der 28. und 29., auf die attischen Kosmeten der 39., die hellenistischen Herrscher der 10., 11. und 36. Lieferung. Die Serie der zehn Strategenköpfe, die sozusagen mit einem einzigen Blick übersehen werden kann, ladet förmlich ein, sie zeitlich zu bestimmen und an die jeweilen lebenden Feldherrn zu verteilen. Noch dankenswerter ist die treffliche Wiedergabe und Zusammenstellung der zehn Diadochenköpfe, einer Kategorie von Bildnissen, deren Indentifizierung bekanntlich zu den aktuellsten und interessantesten, obwohl bis jetzt mit wenig Erfolg gekrönten Aufgaben der antiken Porträtkunde gehört. Wieder anderemal wird von einer Gruppe von literarischen Größen (4., 12 bis 14. Lief.), werden uns Republikaner des letzten vorchristlichen Jahrhunderts (46. Lief.) oder unbekannte Römer des 3. nachchristlichen (56. Lief.) vorgeführt, von manchen anderen Gesichtspunkten zu schweigen. — Indes die oben erwähnte Schwierigkeit, das Werk zu benutzen, wird im Grunde durch diese Zusammenstellungen nur wenig vermindert, weil diese selber in ziemlich prinziploser Weise auf einander folgen. Ein bequemes Nachschlagen und Vergleichen wird erst mit Hilfe der Schlußregister möglich werden, oder die Herausgeber müßten sich dazu verstehen, was allerdings im höchsten Grade erwünscht wäre, schon jetzt, wie bei den »Denkmälern« ein provisorisches Verzeichnis erscheinen zu lassen.

Der beigegebene, ausschließlich von Arndt redigierte *Text* ist allmählich etwas einläßlicher und ausführlicher geworden. Er enthält nicht mehr bloß die tatsächlichen Angaben über Herkunft, Aufbewahrungsort und Erhaltung, sondern spricht sich meist auch über Stil und Entstehungszeit aus, eventuell über die Möglichkeit einer Deutung, und wo Gruppen gegeben sind, über das Verhältnis der einzelnen Darstellungen zueinander. Nicht selten werden kunstgeschichtliche und ikonographische, kostümliche und technische Fragen, wenigstens nach ihren Hauptgesichtspunkten, erörtert, um die entprechenden Schlüsse für dieses oder jenes Bildnis daraus zu ziehen. So finden sich z. B. kunstgeschichtliche Exkurse bei den Hermen des Bias und des Periander (38. Lief.), die Arndt auf Lysippos, bei dem Neapler sogenannten Lykurg und seinen Verwandten (7. und 45. Lief.), die er auf Demetrios von Alopeke zurückzuführen geneigt ist; ikonographische bei den sogenannten Sapphoköpfen (15. Lief.), bei Alexander (19. Lief.), bei Karneades (Taf. 505), bei dem sogenannten älteren Drusus mit dem Fellhelm (Seleukos? Taf. 497). Man kann natürlich über manches verschiedener Meinung sein. Die Deutungen der Pariser Büste (Tafel 103) auf Antiochos III, des Kopenhagener Kopfes mit dem Löwenhelm (Tafel 575) auf Alexander, des ebenda befindlichen (Tafel 245) auf Augustus sind meine Erachtens weder sicher noch wahrscheinlich; die Rückdatierung der albanischen Diogenesstatuette (Tafel 321) ins 4. Jahrhundert schwerlich zulässig; die Vermutung, die sogenannten Scipioköpfe seien freie Erfindung, steht mit allem, was wir von römischer Kunst wissen, in grellem Widerspruch. Aber im ganzen wird man dem Verfasser ein gesundes, wohlerwogenes, auf großer Materialkenntnis beruhendes Urteil nicht absprechen dürfen. Ich kann ihm nur beistimmen, wenn er die Zurückführungen der einzelnen Alexanderbildnisse auf bestimmte Künstlerindividualitäten mehr oder weniger für Phantasiegebilde erklärt (zu Taf. 487), wenn er die bisherigen Deutungen der stehenden Bronzestatue im Thermenmuseum (Taf. 358), die des attenischen »Christuskopfes« (Taf. 301), des Kopenhagener Pyrrhos (Taf. 339), des vatikanischen Ennius (Taf. 449) als falsch oder unbegründet zurückweist, wenn er die kapitolinische Bronzebüste des sogenannten L. Brutus (Taf. 445) wieder den Römern vindiziert; um aus der Masse des Stoffes nur wieder zu erwähnen, was mir gerade gegenwärtig ist.

Aber auch abgesehen vom Text ist das Werk für die Geschichte und die Erkenntnis des antiken Porträts eine fortan nicht zu umgehende, unerschöpfliche *Fundgrube*, man könnte fast sagen, nicht bloß in dem, was es gibt, sondern auch in dem, was es nicht gibt. Bekanntlich besitzen wir, wie von den römischen Kaisern, so von den Nachfolgern Alexanders eine fortlaufende, nur wenige Lücken aufweisende Serie von Münzbildnissen, welche es dort erlaubt haben, hunderte von Marmorbüsten zu identifizieren, während hier die Ausbeute kaum nennenswert war. Es könnte daher leicht die Hoffnung entstehen, daß, wenn einmal die monumentalen Denkmäler in größerer Vollständigkeit und Übersicht vorlägen, auch bei den Diadochen ein höherer Prozentsatz von Identifikationen sich einstellen würde. Nun geht aber schon aus dem bisher Veröffentlichten genugsam hervor, daß diese Hoffnung schwerlich erfüllt wird, indem nur ein verhältnismäßig kleiner Teil derartiger Bildnisse erhalten ist, ein sehr kleiner jedenfalls von solchen, die auf ihre lebendigen Vorbilder zurückgeführt werden können. — Zu den unausgesprochenen positiven Ergebnissen dagegen dürfte es gehören, daß die römische Porträtkunst, so sehr sie in der ethischen Auffassung hinter der griechischen zurücksteht, doch eine ganz bedeutende Stelle in der antiken Kunstgeschichte einnimmt, und daß ihr in den Bearbeitungen derselben wohl ein größerer Raum überlassen und eine einläßlichere Würdigung zu teil werden sollte, als es gewöhnlich der Fall ist. Nichts wird ihre Vortrefflichkeit besser ins Licht setzen, als wenn einmal alle diese lebensvollen Bildnisse von den frühesten Republikanern an bis zu den Römern des 3. Jahrhunderts, zu denen noch Köpfe wie der des fetten Alten im kapitolinischen Taubensaal (Taf. 551) gehören, in eine historische Folge geordnet dem Beschauer entgegentreten, Zeugnisse einer vierhundertjährigen Meisterschaft.

Von den *Museen* sind, soviel ich sehe, einstweilen am meisten berücksichtigt die von Berlin, München, Rom, Neapel, Ny-Carlsberg in Kopenhagen, auch die Uffizien in Florenz, der Prado in Madrid und neuerdings Athen; weniger Oberitalien, der Louvre und das britische Museum. Die englischen Privatsammlungen sind bis jetzt leer ausgegangen; Boston und Konstantinopel sollen in Vorbereitung sein. Indes all die genannten Orte enthalten des Guten noch gar vieles. Rom ist in dieser Beziehung geradezu unerschöpflich. Dazu kommen die fortwährend neuen Funde auf kleinasiatischem und nordafrikanischem Boden, eine Überfülle von Material, die noch auf Jahre hinaus die Arbeitskraft und den Mut der Herausgeber in Anspruch nehmen wird. Hoffen wir, daß es ihnen in absehbarer Zeit gelingen möge, das Werk zu Ende zu führen.

J. J. B.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Im **Berliner Kunstgewerbemuseum** ist augenblicklich eine sehr belehrende und glänzende Ausstellung der Gewebesammlung veranstaltet. Bekanntlich genießt diese Abteilung des Museums Weltruf.

Die **Berliner Sezession** eröffnet am 6. November eine Winterausstellung für Zeichnung und Graphik. Nachdem, was wir bisher darüber gehört haben, scheint sie

ebenso interessant zu werden, wie ihre Vorgänger. Insbesondere wird man diesmal ausgezeichnete Blätter von Zorn und Larsson bewundern können.

Die **Stadt Leipzig** wird auf der Weltausstellung in St. Louis durch ein Musikzimmer vertreten sein, an dessen Ausgestaltung augenblicklich alle künstlerischen Kräfte Leipzigs gemeinsam beteiligt sind. Die Möbel hat der Architekt Drechsler entworfen, Klinger schafft eine Wagnerbüste, Kolbe einen Bach, J. Hartmann einen Schumann. Auch ein künstlerisches Album über Leipzig wird herausgegeben werden.

VERMISCHTES

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat wieder sein Rechnungsjahr sehr günstig abgeschlossen, denn es ist ein Überschuß von beinahe 100000 Mark verblieben.

Das **Kölner Kunstgewerbemuseum** hat durch den verstorbenen Rentner Zaiss eine beträchtliche Zuwendung an kunstgewerblichen Stücken und Büchern, die auf 20000 Mark geschätzt wird, erhalten und ferner 15000 Mark zur Herausgabe eines Werkes über rheinische Steinzeugsammlungen.

Aus Amsterdam kommt eine Freudenpost: in dem Staatshaushaltsplan sind 30000 Gulden als erste Rate zum Anbau eines **Saales für die Nachtwache** eingestellt. Der hartnäckige Widerstand einer Gruppe, die diese rein künstlerische Frage mit Politik zu verquicken suchte, scheint also gebrochen zu sein.

Die neuerdings aufgetauchten **Zweifel an der Echtheit des Schatzes von Boscoreale** werden von den deutschen Kennern einstimmig als Sensationsgeschwätz verurteilt. Sehr bemerkenswert ist der Brief, den Theodor Mommsen in dieser Sache an die Redaktion der »Nation« geschrieben hat; er lautet: »Genau so sicher, wie die Fälschung der Pariser Tiara ist, ist die Echtheit des Silberschatzes von Boscoreale. Wenn jene schon durch die widersinnige Inschrift verurteilt wird, so sind die zahlreichen Beischriften des Silberschatzes so beschaffen, daß auch der Kundigste sie nicht hätte anfertigen können. Insbesondere die zahlreichen Gewichtangaben in punktierter Schrift entsprechen einerseits so vollkommen den Hildesheimer und den sonst gleichartigen, und bieten anderseits, zum Beispiel in der Scheidung des Gefäßgewichts selbst und des Gewichts der dem Gefäß angelöteten Embleme, so viele Eigentümlichkeiten, daß für den Kenner jeder Zweifel wegfällt und es demselben nicht leicht fällt, wenn ein solcher vorgebracht wird, dabei auch nur höflich zu bleiben. Der Weg, auf dem dieser einzige Fund von Pompeji in den Louvre gekommen ist, zeigt sicher vielfach unklare Flecke; aber an ihm selbst haftet kein Lug und Trug.«

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 3. 30. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VIERTER TAG FÜR DENKMALPFLEGE IN ERFURT

(Fortsetzung.)

Die Bedeutung neuer Straßenfluchtlinien in alten Städten vom Standpunkte der Denkmalpflege.

Zu diesem wichtigen Gegenstand hielt zuerst Geh. Baurat Stübben-Köln einen glänzenden einleitenden Vortrag. Mannigfache Fehler, so führte er aus, werden begangen bei der Feststellung neuer Baufluchtlinien in alten Städten, obwohl die Stadtverwaltungen durchaus guten Willen haben und mit ihren technischen Beamten durchaus der Erhaltung und Schonung der durch geschichtlichen Wert oder künstlerische Form ausgezeichneten alten Baulichkeiten zugetan sind. Die mittelalterlichen Stadtgrundrisse sind freilich auf große Verkehrsanforderungen nicht eingerichtet, entsprechen auch manchmal nicht der öffentlichen Gesundheitspflege. Verkehr und Hygiene sind neue, dem Mittelalter wenig bekannte Begriffe. Die fortschreitende Entwickelung alter Städte erfordert daher manche Eingriffe, besonders Verbreiterungen und Richtungsverbesserungen. Mit diesen Forderungen, die wir als modern denkende Menschen für berechtigt anerkennen müssen, wollen wir den Schutz des Alten, die Denkmalpflege in Einklang bringen. Dazu hat Stübben sechs Leitsätze aufgestellt. Der erste, der überaus bescheiden ist und doch außerordentlich wichtig und wirksam sein wird, lautet:

1. Alte Baulichkeiten von künstlerischer und geschichtlicher Bedeutung, wozu namentlich auch charakteristische Privathäuser gehören, sind in den Fluchtlinienplänen als solche kenntlich zu machen.

Geschieht dies, so wird die Schädigung solcher Häuser in sehr vielen Fällen von vornherein leicht vermieden werden. Der die neue Fluchtlinie entwerfende oder zeichnende Techniker wird den durch besondere Färbung hervorgehobenen Baulichkeiten gewissermaßen von selbst aus dem Wege zu gehen suchen; er wird sich erst zu einem Angriff auf sie entschließen, wenn er wirklich nicht anders zu können meint. Der Prüfende aber wird sofort den Angriff erkennen und aufs neue prüfen, ob er nicht zu vermeiden war. Damit fallen unbeabsichtigte und unbewußte Schädigungen weg.

2. Eine vor die Flucht der genannten Baulichkeiten vortretende oder dahinter zurücktretende neue Baufluchtlinie ist nur dann festzustellen, wenn unumgängliche Rücksichten des Verkehrs und der Gesundheit es erheischen. Dabei ist zugleich zu prüfen, ob und wie die in Mitleidenschaft gezogenen Bauten der neuen Fluchtlinie bei Ausführung derselben angepaßt, nötigenfalls umgebaut werden können. Besonders kommt hierbei die Überbauung von Fußwegen in Frage.

Ein erhaltungswürdiges altes Bauwerk wird durch eine neue Fluchtlinie geschädigt oder gefährdet, mag diese *vor*treten oder *zurück*treten.

Tritt die neue Linie *vor* die alte, so wird das Bauwerk nach einiger Zeit in einer Zahnlücke zwischen zwei vorspringenden Neubauten stehen, was erstens häßlich und zweitens lästig ist. Unschön sind die toten Seitenflächen der die alte Haushöhe gewöhnlich überragenden Brandmauern der neuen Nachbargebäude — auch wenn sie mit Reklamen beklebt sind; lästig ist, daß der Rücksprung Verunreinigungen aller Art veranlaßt und den Ausblick hemmt. So ist über das alte Haus ein gewisser Belagerungszustand verhängt, dem es früher oder später unterliegt. Der Eigentümer verliert die Freude an seinem Besitz, die wirtschaftlichen Mängel desselben erscheinen ihm größer als vorher; er bedenkt, daß er durch Zukauf des in der Straßenlücke liegenden Straßenteiles eine ausgedehntere Fläche für einen modernen Neubau gewinnen kann; und die Möglichkeit dieses Zukaufs bildet oft für einen Dritten den Anreiz, das Haus dem mürbe gewordenen Besitzer behufs Niederlegung abzukaufen.

Tritt die neue Fluchtlinie *hinter* die alte *zurück,* durchschneidet sie also ein erhaltungswürdiges altes Bauwerk, so wird dessen Lage noch mißlicher. Nach einigen Jahren, wenn die Nachbargrundstücke in der neuen Fluchtlinie mit Neubauten besetzt sein werden, steht das alte Haus als wirkliches Verkehrshindernis in die Straße vor: seine Tage sind gezählt. Ja oft genug sieht die Gemeinde sich genötigt, dem seine Lage ausnutzenden Eigentümer noch eine besondere Entschädigung für den Abbruch zu zahlen, während sie bei anders gezogener Fluchtlinie mit demselben Zuschuß vielleicht eine würdige und dauernde Wiederherstellung und Erhaltung des Gebäudes als Schmuck der Stadt hätte erreichen können.

Das alte Haus kann der neuen Fluchtlinie angepaßt werden, wenn man die neue Linie etwas vor- oder rückwärts schiebt und dann einem zurückliegenden alten Bau eine Vorhalle vorbaut, ein vortretendes altes Haus aber im Erdgeschoß in der Breite des Bürgersteigs durchbricht, also eine Durchgangslaube im altdeutschen Sinne herstellt. Dadurch wird gegebenenfalls das Straßenbild bereichert, dem Verkehrsbedürfnis abgeholfen. Eine sehr harte, aber auch mögliche Maßregel ist, die alte Schauseite abzubrechen und in die neue Fluchtlinie zu setzen. Die laubenartige Durchbrechung ist jüngst sehr hübsch beim alten Rathause zu Oberlahnstein angewendet und für den alten Hessenhof in der Marzellenstraße zu Köln vorgeschlagen worden.

3. Die Veränderung der Höhenlage der Straße an den in Rede stehenden Baulichkeiten ist nur dann statthaft, wenn überwiegend starke Gründe des Verkehrs, des Hochwasserschutzes und ähnlicher Art (Eisenbahn- und Wasserbauten) eine andere Lösung ausschließen. Auch in diesem Falle ist von vornherein zu untersuchen, in welcher Weise der alte Bau der neuen Höhenlinie angepaßt werden kann.

Bei Senkung der Umgebung werden alte wichtige Bauten in den Fundamenten gefährdet und sie können an den Eingängen und Sockeln Schaden leiden. Noch empfindlicher pflegt aber die Benachteiligung zu sein bei Erhöhung der Straßenfläche. Ein auf solche Art gewissermaßen versunkenes oder eingegrabenes Haus oder Stadttor wirkt wahrhaft traurig und hilfeheischend. So hat eine theoretische Hochwasserlinie, eine vermeintliche Nivellementsverschönerung manchem alten Bau das Leben gekostet. Denn ein einmal eingegrabener Bau hat nicht bloß einen Teil seiner Schönheit eingebüßt, sondern er ist zugleich so vielen Nachteilen des Wasserzulaufes, der Verdunkelung und Verschmutzung ausgesetzt, daß der Eigentümer und die sogenannte öffentliche Meinung leicht auf Beseitigung des Gebäudes dringen. (Ein solcher Fall liegt beim Huttenschlößchen, einem zierlichen Rokokobau in Würzburg, jetzt vor, wo Baurat Grässel, München, eingeschritten ist.) Gedankenlose Einebnungen (Beseitigung von Erhöhungen oder Vertiefungen) können zur Vernichtung von Festungsgräben, Wällen und Zugbrücken führen, die möglicherweise ganz gut erhalten bleiben können, wie dies in Köln, Nürnberg und Brügge (hier auf Stübbens Vorschlag) geschehen ist. Gräben, die man erhält, müssen freilich auch dauernd in gutem Zustande erhalten bleiben, damit sie nicht als Pfützen und Verkehrshindernisse der Geringschätzung verfallen.

4. Die neuen Baufluchtlinien sind nach Möglichkeit so festzusetzen, daß nicht bloß die in Rede stehenden Baulichkeiten dauernd vor Benachteiligung geschützt, sondern auch die Eigenart alter Straßenzüge erhalten wird. Auf die Durchführung gerader Flucht- und Höhenlinien ist, wenn in dem einen oder anderen Sinne Schädigungen zu befürchten sind, zu verzichten. Gekrümmte Straßenrichtungen und Straßenwendungen, sowie charakteristische Höhenunterschiede sind überhaupt bei Feststellung neuer, zur Verbreiterung und Verbesserung von Straßen bestimmter Fluchtlinien nach Möglichkeit beizubehalten.

5. Die Geschlossenheit alter Straßen- und Platzwandungen ist auch bei Festlegung der für den Verkehr erforderlichen Erbreiterungen und Durchbrechungen nach Möglichkeit zu schonen (Beispiele: Rom, Brüssel, Nürnberg, München, Köln).

Im Straßennetz alter Städte sieht man fast überall die Unregelmäßigkeiten eines ehemaligen Dorfgrundrisses oder einer allmählich gewachsenen Burgumgebung oder kirchlichen Niederlassung. Kunstgeübte Jahrhunderte im späteren Mittelalter und in der Renaissancezeit haben auf Grund dieser Unregelmäßigkeiten durch Bauen und Bilden, Abbrechen und Erneuern, Verändern und Ausgestalten jene schönen und anmutenden Stadt-, Platz- und Straßenbilder hervorgebracht, deren gänzlichen Verlust wir vermeiden möchten.

Man darf nicht gekrümmte alte Straßenzüge, gekrümmt in ihrer Hauptrichtung und abweichend davon gekrümmt in den Hausfluchten, dadurch verbessern wollen, daß man die Richtungen und Fluchten begradigt, daß man die seitlichen Fluchten ausfüllt und alle Buckel abschneidet. Der Verkehr bedarf keiner mathematisch geraden Linien. Er bedarf der nötigen Breitenentwickelung unbedingt und der Ermäßigung der Steigungen, soweit es tunlich ist; das wichtigste aber ist die Übersichtlichkeit.

Nun ist aber eine Straßenfläche bei leichter Krümmung ihrer Richtung und bei leichter Muldenform ihrer Höhenlage übersichtlicher als bei völlig gerader Richtungs- und Gefällslinie. Im letzteren Falle verdecken die vorderen Gegenstände die hinteren weit mehr, als bei der schlanken Bogenform, welche veranlaßt, daß die vorderen Gegenstände sich gegenüber den hinteren verschieben und so nicht bloß ein reicheres Straßenbild an sich gewähren, sondern auch den Verkehr übersichtlicher gestalten. In einer schwach gekrümmten Straße braucht ein Kutscher sich nicht so oft zur Seite zu beugen, um den Fahrweg zu überblicken, und das herrliche Bild leicht muldenförmiger langgedehnter Straßen, auf deren Fläche man, vom oberen Ende hinschauend, den ganzen Verkehr an Menschen und Fuhrwerken klar ausgebreitet sieht, ist bekannt. Gerade Straßen- und Gefällsrichtungen sollen keineswegs unbedingt bekämpft werden, aber ein schwerer und leider oft begangener Fehler ist es, diese harten geraden Linien zwangsweise einzuführen in die oft so reizvolle Unregelmäßigkeit alter Stadtteile.

Die Erhaltung der Geschlossenheit der Straßen- und Platzwandungen bei gleichzeitiger Förderung des Verkehrs beansprucht sehr große Aufmerksamkeit und macht oft große Schwierigkeiten. Der Verkehr verlangt offenen Durchblick, für das Straßen- und Stadtbild aber ist in der Regel die Geschlossenheit vorzuziehen, besonders in mittelalterlichen Städten. *Öffnet die Gassen,* ruft der Verkehrstechniker; *schließt den Rahmen,* ruft der künstlerisch empfindende Beobachter. Wie der glänzende Fernblick charakteristisch ist etwa für eine moderne Stadt wie Paris, so sind

die stets geschlossenen, stets abwechselnden, intimen und eingerahmten Bilder der Stolz und die Schönheit unserer alten Orte. Diese dem neuzeitlichen Verkehr zu erschließen, ohne die alte Eigenart zu zerstören, ist eine schwierige Aufgabe, deren völlige Lösung überhaupt nicht möglich ist, da es sich eben um grundsätzlich entgegenstehende Ziele handelt. Die Lösung besteht in Kompromissen und zwar oft in Kompromissen von besonderem Reiz, wenn die künstlerische Gestaltungskraft die Herrschaft über die praktische Aufgabe gewinnt.

Geh. Baurat Stübben kennzeichnet dies durch folgende treffende Beispiele:

Von einer gekrümmten Straße ist eine neue Seitenstraße abzuzweigen. Legt man die Abzweigung an eine konkave Stelle der Straßenwandung, so entsteht ein Loch; legt man sie an eine konvexe Stelle, so ist die Lücke nicht allein weniger bemerkbar, sondern kann bei guter Gestaltung der Linien das Straßenbild wirksam bereichern.

Ein alter Straßenzug zeigt, weil zu verschiedenen Zeiten entstanden, oft stark gegeneinander versetzte Richtungen an den Kreuzungsstellen. Das Straßenbild ist dadurch in schöner Weise geschlossen. Für den durchgehenden Verkehr ist die Versetzung lästig, unter Umständen, z. B. bei Durchführung von Straßenbahnen, unhaltbar. Dem Verkehrsbedürfnis kann man abhelfen durch vollständige, schräge Abschneidung der vortretenden Blockecken; diese vielverbreitete Art der Richtungsverbesserung zerstört aber das Schlußbild der Straßenstrecke. Erweitert man statt dessen die Fläche der von der einen in die andere Richtung überleitenden Kreuzungsstelle unter Erhaltung rechtwinkliger oder annähernd rechtwinkliger Blockecken, so hilft man dem Verkehr, ohne die Geschlossenheit des Straßenbildes zu zerstören.

Ein altes Stadttor im Mauerring bildet einen malerischen Straßenschluß, sperrt aber die Verkehrslinie. Dem Verkehr kann geholfen werden, indem man das Tor niederlegt; das ist in der Regel eine Barbarei. Auch dadurch, daß man das Tor mittels beiderseitigen Abbruches der anschließenden Stadtmauer freilegt, um nicht bloß durch das Tor, sondern auch neben demselben verkehren zu können, kann man die Verkehrsaufgabe lösen. Aber das Tor verliert durch die Ablösung von der Stadtmauer einen Teil seines Wesens und die durch den Mauerabbruch entstandenen Lücken beeinträchtigen die Geschlossenheit des Straßenbildes. — Noch empfindlicher wird die Beeinträchtigung, wenn etwa das Tor in Gebäudegruppen eingebaut ist und beiderseits freigestellt werden soll, wie es beispielsweise für den Weißen Turm und den Lauferschlagturm in Nürnberg in Frage kam. Dort ist schließlich die vorzügliche, allerdings viel Kunstübung und Geldaufwand bedingende Lösung gefunden worden, daß die genannten Tortürme nicht abzubrechen und nicht freizustellen, sondern innerhalb der Gebäudewand zu erhalten sind, während die an die Türme anstoßenden Baulichkeiten erneuert und im Erdgeschoß mit Durchgängen und Durchfahrten in dem für den Verkehr erforderlichen Maße versehen werden.

In Köln haben wir das Severinstor nicht bloß erhalten und wiederhergestellt, sondern auch ein anstoßendes Stück Stadtmauer nebst einem kleinen Teil des mit Bäumen bestandenen Walles stehen lassen und so wenigstens an einer Seite des Torturmes das geschlossene Bild geschont.

Aus München ist Ihnen der Abschluß des Marienplatzes durch das alte Rathaus, trotz seiner zahlreichen Verkehrsdurchbrechungen, bekannt. Und so könnte man noch viele, viele Beispiele anführen. —

Am meisten leidet durch die Anbringung von Straßenöffnungen die Geschlossenheit alter Plätze. In Brüssel hatte man neben dem Rathause ein Haus, das Haus l'Etoile, abgebrochen, um die dort auf den Marktplatz mündende, sehr enge Straße zu verbreitern. Die Lücke war für die sonst so herrliche Umrahmung des bekannten Platzes unerträglich. Der Bürgermeister Buls ließ deshalb das Haus wieder aufbauen, wandelte aber dessen Erdgeschoß in eine Durchgangshalle um. In Rom war eine breite Verkehrsstraße vom neuen Justizgebäude zur Piazza Navona geplant; die Ausführung würde in den geschlossenen Rahmen dieses aus einem antiken Zirkus entstandenen Platzes eine unheilbare Bresche gelegt haben. Buls war es, dem es durch einen Vortrag vor der römischen Stadtverwaltung gelang, das Unheil abzuwenden: die gedachte neue Verkehrsstraße wird sich vor Erreichung der Piazza Navona in das Straßennetz verteilen.

Diese Beispiele zeigen, daß auch ohne Verletzung offenkundiger Verkehrsinteressen im Sinne der Denkmalpflege, dies Wort im weiteren Sinne genommen, verfahren werden kann, wenn nur mit Aufmerksamkeit und Empfindung eine künstlerische Lösung der gestellten praktischen Aufgabe gesucht wird. Wir dürfen deshalb ohne Zagen die Forderung aussprechen, daß die Geschlossenheit alter Straßen- und Platzwandungen auch bei Festlegung der für den Verkehr erforderlichen Erbreiterungen, Richtungsverbesserungen und Durchbrechungen nach Möglichkeit zu schonen ist.

6. Die sogenannte Freilegung eines Bauwerks, beziehungsweise die Vorbereitung der Freilegung durch Fluchtlinienfestsetzung kann hervorgehen aus dem Verkehrsbedürfnis und aus ästhetischer Absicht. In beiden Fällen ist vor der Festsetzung sorgfältig zu prüfen, ob das Gesamtbild des Bauwerks und seiner Umgebung durch die beabsichtigte Freilegung gehoben oder beeinträchtigt werden wird. Muß die Beeinträchtigung befürchtet werden, so ist, wenn Verkehrsinteressen maßgebend sind, nach Möglichkeit dem Verkehr eine andere Richtung anzuweisen. Handelt es sich dagegen vorwiegend um ästhetische Absichten, um sogenannte Verschönerungen, so ist eine schädigende Freilegung erst recht zu unterlassen und, soweit nötig, die Verbesserung der Umgebung des Bauwerks in anderer Weise anzustreben (Beispiele: Löwen, Köln, Darmstadt, Stralsund).

Verkehrsfreilegungen lassen sich nicht so leicht von der Hand weisen. Zu fordern aber ist, daß die Fernwirkung des Bauwerkes nicht durch eine allzulange offene Sehlinie benachteiligt wird, daß die Punkte

für die Beobachtung aus der Nähe nicht verloren gehen, daß endlich die Abmessungen der freien und bebauten Umgebung nicht über den Maßstab des Bauwerks hinausgehen. Wird einer dieser drei Punkte offenkundig verletzt, so muß verlangt werden, daß dem Verkehr, soweit es möglich ist, eine Richtung angewiesen werde, die zu dem Bauwerk nicht in Konflikt tritt. Das zierliche Rathaus zu Löwen z. B. ist durch die in gerader Linie auf den Bau zielende Bahnhofstraße arg bloßgestellt worden, was leicht zu vermeiden war.

Bei einer Freilegung zur Verschönerung sollten die drei genannten Gesichtspunkte erst recht beachtet werden. Die Freilegung an sich ist nichts Schönes. Sie kann geboten oder erwünscht sein, wenn ein wertvolles Bauwerk eingekapselt oder verhüllt ist von wertlosen oder nichtssagenden Baulichkeiten. Es kann aber auch sein, daß gerade die innige Verbindung und enge Umrahmung des Bauwerks mit den Häusern und Häuschen einer alten Stadt teils künstlerisch oder geschichtlich von großer Bedeutung ist. Die Freilegung im letzteren Falle ist ein großer Fehler, der nicht immer vermieden wurde.

In Köln steht neben dem Chor und dem mächtigen Vierungsturm von Groß-St. Martin eine Gruppe ziemlich verwahrloster Giebelhäuschen, die trotz ihres Zustandes in ihrer Eigenart und in der Unterordnung ihres Maßstabes unter die Bauformen der Kirche als unentbehrliche Teile des malerischen Gesamtbildes erscheinen. Da der Verkehr hier stark beengt ist, hat Stübben vorgeschlagen, sie in ähnlicher Form in etwas zurückliegender Linie wieder aufzubauen.

In Darmstadt war die Stadtkirche in sehr eingeengter Weise unschön umbaut; man hat deshalb zwar die Freilegung geplant, aber zugleich durch Wiederaufbau neuer, der Örtlichkeit angepaßter Baulichkeiten die Nachteile der zuweit gehenden Bloßstellung der Kirche umgangen und ein schönes Gesamtbild erzeugt. Die Freilegung der Nikolaikirche in Stralsund erscheint als eine schwer zu rechtfertigende Änderung im Straßenbild, die man vielleicht einmal bereuen wird.

Im allgemeinen darf man wohl von Freilegungen zur angeblichen Verschönerung wenn nicht warnen, so doch zu großer Vorsicht raten. Wird die Verbesserung der Umgebung eines Bauwerkes als notwendig oder dringend erwünscht erkannt, so genügt in der Regel die bloße Freilegung, d. h. die Schaffung erweiterter Platzflächen um das Bauwerk nicht; sondern außer der Niederlegung störender Gebäude wird zugleich die Aufführung geeigneter Neubauten und die Umgebung baulich so auszugestalten sein, daß sie dem Hauptwerk sich unterordnet, mit ihm gute Gesamtbilder erzeugt, und die erwünschten Betrachtungsabstände freiläßt, ohne durch übertriebene leere Räume das Bauwerk zu isolieren und das Stadtbild zu beeinträchtigen. (Anhaltender allgemeiner Beifall.)

An zweiter Stelle sprach, ebenfalls von lebhaftem Beifalle gelohnt, zu dem Gegenstande Geh. Oberbaurat Professor *Karl Hofmann* - Darmstadt. Wir haben in Deutschland das Glück, im ländlichen Haus Vorbilder des häuslichen Schaffens unserer Väter zu haben, nach denen man in England und Amerika ganz vergeblich sucht. In alten Städtchen und kleineren Ortschaften findet man die prächtigsten alten Stadtbilder. In unserer Zeit aber werden sie erbarmungslos hingeopfert, und deutlich kann man oft sehen, wo am gleichen Orte der Charakter aufhört und die Charakterlosigkeit beginnt.

Woran liegt die Verballhornung unserer alten schönen Stadt- und Dorfbilder? Sie liegt nicht allein am Bau häßlicher Einzelhäuser, sondern auch an der Festlegung neuer Baufluchtlinien. Wir wissen, daß es auf die Gesamtgruppierung ankommt, in welche die verschiedenen Baukörper gebracht werden. Wie kommt es, daß wir mit den Baufluchtlinien auf solche Abwege gekommen sind? Es rührt von mißverständlicher Auffassung moderner Begriffe wie Durchbruch, Geradlegung, Verbreiterung durch künstlerisch ungebildete Beamte, Handwerker u. s. w. her. In einem Städtchen Hessens war vor einiger Zeit ein neuer Bebauungsplan aufgestellt worden, durch den nicht weniger als 78 alte Häuser angeschnitten wurden; die Straßen sollten darnach um $^1/_2$—$1^1/_2$ m verbreitert werden; eine Brauerei wurde um 2 m beschnitten. Es stellte sich heraus, daß die Gemeinde das gar nicht gewollt hatte, daß aber das Kreisamt verordnet hatte, die Gemeinde solle endlich der Bauordnung gemäß Ordnung schaffen, Fluchtlinien aufstellen u. s. w. Natürlich wurde der Unsinn verhindert. *Als die Hauptsünder stellte* Geh. Oberbaurat Hofmann *die Geometer* hin, Leute, mit denen inbezug auf künstlerische Forderungen gar nichts anzufangen sei. Gegen ihr Geschäftsgebaren müsse mit allen Mitteln angekämpft werden. In allen Bundesstaaten sei es leider so, daß bei einem neuen Bebauungsplane die Katasternummern die erste Rolle spielten, erst zu allerletzt würden die Architekten gefragt. Dabei sei es aber doch das allerwichtigste, sich erst ein Bild vom Aufbau zu machen, ehe man an Festlegung von Baulinien gehe; denn jede Stadt ist ein Kunstgebilde, dessen Wirkung wesentlich vom Aufbau abhängt, nicht bloß vom Lageplan. In Hessen müssen deshalb alle gewünschten Straßenkorrekturen sofort durch perspektivische Straßenbilder belegt werden. Ferner werden in Hessen sämtliche Verwaltungs- und Baubeamte nach Darmstadt befohlen, um dort Vorträge über künstlerische Straßenanlagen mit anzuhören. *Daß Bebauungspläne durch Geometer aufgestellt werden, ist schlechtweg verboten.* Sie werden durch Hochbauer aufgestellt. Den älteren Bauinspektoren, die nicht mehr umlernen können, werden jüngere Hilfskräfte beigegeben, auch dürfen tüchtige Privatarchitekten zur Mithilfe herangezogen werden. Ferner ist verordnet worden, daß jeder Veränderungsplan erst in Bleistiftzeichnung dem Ministerium eingereicht werden muß, ehe der Gemeinderat beschließen darf. Der Referent des Ministeriums aber verständigt sich an Ort und Stelle mit dem Gemeinderat. Der Redner meinte schließlich, bei dem Anblick der meisten Bebauungspläne in Deutschland könne einem das Herz bluten, und es sei geradezu unverständlich, daß derartige chinesische Zustände in Deutschland noch

herrschen könnten. Er beantragt als Zusatz zu den sechs Sätzen:

3b. In kleineren malerischen Städtchen und Dörfern mit langsamer Entwickelung ist die Veränderung von Gebäudewandungen durch neue Fluchtlinien nach Möglichkeit zu verhindern. Ist sie unumgänglich, so soll man nur von Fall zu Fall mit äußerster Vorsicht vorgehen.

EIN NEUES ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER

Kürzlich ist durch den Buchhandel ein Prospekt über das Erscheinen eines neuen, zwanzig Bände umfassenden allgemeinen Künstlerlexikons, das von Dr. U. Thieme und Dr. F. Becker in Leipzig im Verlage von W. Engelmann herausgegeben wird, den Kunstkreisen des In- und Auslandes übermittelt worden, und es dürfte von Interesse sein, hier etwas näheres über dieses groß angelegte und lange vorbereitete Unternehmen zu erfahren. Mit diesem neuen Werke soll der dem unvollendet gebliebenen Meyerschen Künstlerlexikon zu grunde liegende Plan eines die ganze Summe der modernen Kunstforschung verwertenden, umfassenden biographischen Nachschlagewerkes verwirklicht werden. Freilich war es von vornherein klar, daß die praktisch undurchführbare Ausführlichkeit dieses Vorgängers vermieden und dafür äußerste Exaktheit und Knappheit in den Angaben über die wichtigsten Lebensereignisse und Werke der Künstler angestrebt werden muß. Die einzelnen Artikel sollen schnell über alle Hauptsachen orientieren und eine möglichst ausführliche, kritisch gesiebte Literaturangabe für eingehendere Studien darbieten. Aufnahme finden alle durch Werke oder dem Namen nach in der Literatur bekannt gewordenen Künstler aller Zweige der bildenden Kunst aller Kulturvölker von den Zeiten der Antike bis zum Anfang dieses Jahrhunderts. Auch die Kunsthandwerker werden berücksichtigt, soweit sie Arbeiten über das handwerkliche Niveau hinaus geschaffen haben. Die ganze Summe der zur Abhandlung kommenden Namen beträgt über 200000, über die in einem sehr umfänglichen und wohlgeordneten Zettelapparat die Literaturnachweise bereits vorliegen. Die beiden Herausgeber erhielten von der Verlagsfirma die in ihren Besitz übergegangenen handschriftlichen Nachträge Naglers und die unter Direktor J. Meyers und Direktor von Tschudis Leitung angefertigten und schon weitreichenden Vorarbeiten zum Meyerschen Künstlerlexikon. In den letzten fünf Jahren wurde dann von den beiden Herausgebern in gemeinschaftlicher Arbeit die systematische Exzerpierung der in- und ausländischen Kunstliteratur fortgesetzt und alle Vorarbeiten für die Ausarbeitung getroffen. Da natürlich die Bewältigung dieses so umfangreichen Stoffgebietes dem Wissen und der Arbeitskraft einzelner nicht mehr möglich ist, und da der Wert des Werkes sich erhöhen muß, wenn die Bearbeitung der einzelnen Künstlergruppen Spezialforschern übertragen wird, so hoffen die Herausgeber alle namhaften Kunstgelehrten des In- und Auslandes zu Mitarbeitern zu gewinnen. Wohin sie sich bisher wandten, fanden sie zu ihrer lebhaften Genugtuung sympathische Aufnahme des Planes und sehr schätzenswerte Zusicherung von Rat und Beihilfe und werden, sobald die bei einem so umfangreichen und eigenartigen Werke schwierige Kalkulation durch eine Subvention gesichert ist, die endgültigen Verhandlungen auch mit den noch aufzufordernden Autoren unternehmen. Um eine dauernd gleichmäßige und schnelle Erledigung der ausgedehnten Redaktionsarbeiten zu ermöglichen, haben sich die beiden Herausgeber ausschließlich dieser Aufgabe gewidmet und richten ein Bureau mit einigen wissenschaftlichen und technischen Hilfskräften ein. Die Drucklegung wird erst begonnen, wenn die Manuskripte für mehrere Bände fertig vorliegen und von da ab sind jährlich zwei Bände à 600 Seiten, zweispaltig Lexikonformat zum Preise von 20 Mark vorgesehen. *B.*

BÜCHERSCHAU

Der **Thüringer Kalender,** redigiert vom Konservator Professor Dr. Voß, ist bei Fischer & Francke in Düsseldorf im dritten Jahrgange erschienen. Das Büchlein ist ein schönes Zeugnis für den Eifer, mit dem man auch in Thüringens Forscherkreisen moderne Bestrebungen verfolgt, um die Ergebnisse der Kunstforschung zu verbreiten, und weitere Kreise zur Beschäftigung mit künstlerischen Fragen anzuregen. Der bildliche Schmuck des recht gut ausgestatteten Buches stammt von der Hand des bekannten Griffelkünstlers Ernst Liebermann, der als langjähriger zeichnerischer Begleiter des Thüringer Konservators die eingehendsten Studien von Land und Leuten gemacht hat. Seine Monatsbilder stellen diesmal Thüringer Kirchen und Schlösser dar, jeweilig von der Stimmung des betreffenden Monats umgeben; sie sind in kräftiger breiter Technik gehalten, die an alte deutsche Holzschnitte erinnert, und für den volkstümlichen Zweck hervorragend geeignet erscheint. Die kurzen, kunstgeschichtlichen Aufsätze, die sich an das Kalendarium anschließen, sind frisch und anschaulich geschrieben; hier einige allgemeiner interessierende Titel daraus: Dornburg bei Jena von G. Voß; Die Gothaer Prachtbibel Ottheinrichs von der Pfalz von Rudolf Ehwald; Mit Goethe auf dem Inselberg von Bornemann; Die Liebfrauenkirche in Arnstadt von Kriesche; Aus den Klosterruinen Georgenthals von Baethcke u. s. w. Diese und die Aufsätze des vorigen Jahrganges sind recht geeignet, einen Vorgeschmack von dem zu geben, was die Thüringer kunsthistorische Ausstellung im Herbst in Erfurt bietet. Alles in allem ist zu wünschen, daß der kleine Kalender auch über Thüringens Grenzen hinaus Verbreitung finde, und an seinem Teile reformierend einwirke auf die Schundliteratur, die wir auch auf dem Gebiete des Kalenders haben. *Dr. Christian Rauch.*

Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin.* (Die Kunst, herausgegeben von Richard Muther, Band X.)

Das kleine Büchlein, das Rainer Maria Rilke über Rodin geschrieben hat, ist das Werk eines Künstlers. Man muß es als solches betrachten, würdigen und genießen. Vieles, das den Dichter Rilke kennzeichnet, finden wir hier wieder, die leise, manchmal feierliche Art des Vortrags, die Zartheit der Empfindung, die individuelle Form des Ausdrucks, die gern sich der Bilder, und oft fremdartiger Bilder bedient, um den Eindruck zu ver-

anschaulichen. Das Buch ist ferner das Werk einer liebend mitempfindenden Seele. Es ist aus einer genauen Kenntnis und einem tiefen Verstehen von Rodins Wesen entstanden. Und so wird es leicht in anderen, die diesem merkwürdigen, einzigen Künstler in seinen Werken begegnen, einen Widerhall des Mitempfindens wecken. Das ist etwas vom besten, das sich einem kunstliterarischen Erzeugnis nachsagen läßt. Und doch — ich bezweifle es keinen Augenblick — ließe sich von einem nicht minder feinfühligen Kunstfreunde ein ganz verschiedenartiges Büchlein über Rodin schreiben, ein Büchlein, in dem Bedenken und Widersprüche laut würden, von denen Rilke nichts weiß. Man könnte darauf hinweisen, daß die Bildhauerei nicht allein eine Kunst des individuellen Ausdruckes sei — eines Ausdruckes, in dem Rodin unerreichter Meister ist — sondern, daß sie als eine raumschmückende Kunst auch gewissen Gesetzen unterworfen sei, die im engsten Zusammenhang mit denen der Architektur als der obersten raumgestaltenden Kunst stehen. Es ließe sich fragen, inwieweit Rodin diese Gesetze anerkennt, ob er sie überhaupt anerkennt. Rilke sagt im Sinne seines Meisters: Das Bildwerk war allein . . . Es war ein Ding, das für sich allein bestehen konnte . . . — Hat er damit wirklich recht? — Es wäre freilich die Aufgabe einer viel umfangreicheren Studie, als sie hier aus äußeren Gründen gegeben werden durfte, um auch unter solchen kritischen Gesichtspunkten Rodin und seine Bedeutung für unsere Zeit zu betrachten. *G. P.*

NEKROLOGE

In Dresden starb Anfang Oktober 75 Jahre alt der **Baurat Dr. O. Mothes,** der in Sachsen als Kirchenbaumeister und Restaurator, aber auch weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus, als Architekturgeschichtsschreiber, besonders in früheren Jahrzehnten, großen Ruf besaß. Sein illustriertes Baulexikon war einst ein vielgebrauchtes Buch.

WETTBEWERBE

Das Kuratorium der **Friedrich Eggers-Stiftung** schreibt ihr diesmaliges Stipendium von 600 Mark zum 1. April 1904 für Bildhauer aus. Die Bewerbungen sind zwischen 1. u. 31. Januar 1904 bei Herrn Baurat F. Schwechten, Berlin W., Lützowstraße 61, einzureichen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die »Vossische Zeitung« erhält aus Mailand die Nachricht, daß man an eine **Neuordnung der Bildergalerie der Ambrosiana** denke; ihr Berichterstatter schreibt weiter: Die Besucher, deren es jetzt nur wenige gibt (kaum fünf bis sechs an einem Tag), müssen sich durch viele minderwertige Gemälde durcharbeiten, bis sie erlesene Meisterwerke entdecken, die mitunter in schlecht beleuchteten Winkeln hängen, wie überhaupt das Licht in den unfreundlichen Gemächern des düsteren Palazzo viel zu wünschen übrig läßt. Wer aber daran nicht Anstoß nimmt, kann eine große Anzahl wunderbarer Bilder kennen lernen. Da ist ein innig zartes Madonnenbild Botticellis, das zu den besten Werken des florentinischen Meisters gehört. Leonardo da Vinci und seine besten Schüler sind durch eine stattliche Reihe von Meisterwerken vertreten. Zwar sind die Bildnisse des Herzogspaares von Este bezüglich ihrer Urheberschaft bestritten, sicher sind sie aber aus der Schule Leonardos. Die Kreidezeichnungen von der Hand Boltraffios und die Gemälde Marco da Oggiones und Bernardino Luinis sind unzweifelhaft echt. Raffaels Karton zur sogenannten »Schule von Athen« gibt über die künstlerischen Absichten des Meisters mehr Aufschluß als die arg beschädigten Fresken in Rom. Tizian werden drei Tafeln zugeschrieben, von welchen die etwas nachgedunkelte »Anbetung der heiligen drei Könige« am meisten der Art des venezianischen Farbenzauberers entspricht. Die Reisehandbücher ziehen durch eine große Anzahl von Fragezeichen die Echtheit verschiedener Gemälde der »Ambrosiana« in Zweifel. Gerade dieser Umstand läßt die gründliche Arbeit eines kunstgelehrten Direktors dringend notwendig erscheinen. Trotzdem es bis heute an einem solchen fehlt, wäre die arge Nachlässigkeit zu vermeiden, die äußerst wertvollen Handzeichnungen eines da Vinci, Dürer und anderer Meister durch ungenügende Verglasung der Rahmen dem verderblichen Einflusse des Staubes auszusetzen. Kurz, alle diese Umstände erzwingen eine Reform, und es darf erwartet werden, daß die Nachfolger des kunstliebenden Grafen Borromeo, dem die Sammlung ihre Entstehung verdankt, das Erbe der Väter besser zu wahren wissen werden, als sie es bisher getan haben.

Karlsruher Kunstverein. Ende September hat nach der herkömmlichen sommerlichen Pause der Karlsruher Kunstverein seine neue Saison begonnen. Die hiesigen Kunstfreunde hatten diesmal besonderen Grund, der Eröffnungsausstellung mit einiger Spannung entgegenzusehen. Man muß wissen, was der Kunstverein hier für das Kunstleben und das Kunstinteresse im Publikum bedeutet. Er ist, abgesehen von ganz außergewöhnlichen und nur bei den seltensten Gelegenheiten wiederkehrenden Veranstaltungen, der einzige Ort, wo der hiesigen Einwohnerschaft etwas von dem geboten wird, was sich im Kunstleben der Gegenwart ereignet. Nun haben sich bei den Vorstandsneuwahlen des vergangenen Geschäftsjahres interne Vorfälle abgespielt, die zu mancherlei Besorgnissen für die weitere Entwickelung des Kunstvereins Anlaß gaben. Der bisherige Konservator und Leiter der Vereinsaustellungen ist gestürzt worden. Er hatte sich während seiner längjährigen Tätigkeit um den Verein unbestreitbare große Verdienste erworben als ein Mann von weitblickenden und großdenkenden Grundsätzen, der namentlich für eine prinzipielle Gleichberechtigung der Fremden gegen alle Versuche einer Bevorzugung der Einheimischen energisch ins Zeug gegangen war. Dieser Tatsache verdankten denn auch die Ausstellungen des Kunstvereins einen guten Teil ihrer künstlerischen Bedeutung und ihrer Anziehungskraft. Man fürchtete, daß mit seinem Sturz, bei dem außer persönlichen auch gewisse lokalpatriotische Gründe mitgespielt haben sollen, eine Änderung des Systems und eine Einräumung größerer Vorrechte für die ansässigen Künstler beabsichtigt sei. Damit wäre natürlich dem künstlerischen Gedeihen des Vereins das Todesurteil gesprochen. Das erste Debut des neuen Ausstellungsleiters, der selbst ein geachtetes Mitglied der hiesigen Künstlerschaft ist, gibt nun vorläufig noch keinen Anlaß zu dergleichen Befürchtungen. Die Fremden hat man nicht hinausgedrängt. Sie nehmen im Gegenteil diesmal einen ungewöhnlich breiten Raum ein, während die Karlsruher für eine Eröffnungsausstellung auffallend schwach, freilich nicht nur numerisch, sondern auch qualitativ schwach vertreten sind. Das Hauptinteresse konzentriert sich auf den großen Oberlichtsaal, der von einer umfassenden Kollektion des Brüsseler Landschaftsmalers *Frans Courtens* beherrscht wird. Sie repräsentiert uns das Lebenswerk dieses Kunstführers des modernen belgischen Pleinairismus in einem stattlichen Ausschnitt, begreiflicherweise vorwiegend Landschaften, aber auch Figürlichem und ein paar größeren

Tierstücken. Trotz der außerordentlichen Vorzüge dieser Art moderner »Stimmungslandschaft«, der großen Frische und Unmittelbarkeit des Natureindruckes, der virtuosen Wiedergabe von Licht und Luft, machen sich doch da, wo sie in einer solchen Fülle auftritt, die Grenzen dieser Kunstauffassung doppelt fühlbar: die Vernachläßigung des Formalen, das Fehlen eines starken persönlichen Akzents. Es ist doch eine sehr gebundene Kunst. Der Künstler ist vom Objekt allzu abhängig. Das künstlerische Ich, welches die Natur im Spiegel seiner persönlichen Auffassung reflektieren läßt und damit die Naturwiedergabe eigentlich erst zum Kunstwerk erhebt, kommt allzuwenig zu seinem Recht. Unsere heutige Kunstanschauung strebt aber auf Grund der durch den Pleinairismus gewonnenen Errungenschaften höheren künstlerischen Zielen zu — durch Natur zum Stil. Gerade die Wucht und Größe, mit der sich das *Persönliche,* ein auf dem Boden der vollendetsten Naturbeherrschung gewonnenes Stilgefühl ausspricht, weist den Werken der modernen belgischen *Bildhauerei* ihren hohen Rang an unter den größten Meisterwerken heutiger Kunst. Eine junge Generation tüchtiger, zum Teil ausgezeichneter Plastiker zeigt, daß die von den großen Meistern Meunier u. s. w. ausgestreute Saat auf fruchtbaren Boden gefallen ist. Hier hat sich bereits eine feste, durchaus in sich selbst begründete Tradition entwickelt — diese Werke atmen alle verwandten Geist, ohne daß dadurch die Selbständigkeit des Einzelnen unterdrückt würde. Es ist der Geist echter Kunst. Die Kollektion belgischer Skulpturen von *Jef Lambeaux, Matten, Marin, Devreese* gehört denn zu dem interessantesten, was man seit langem im Karlsruher Kunstverein zu sehen bekam. Überhaupt zeichnet sich die erste Ausstellung dieser Saison durch eine relative Reinheit des künstlerischen Niveaus und eine gewisse Sorgfalt der Sichtung aus. Hoffentlich dürfen wir darin eine günstige Vorbedeutung für die neue Ära erblicken. Wir wollen aber den Tag nicht vor dem Abend loben!

K. Widmer

Im städtischen Museum zu Elberfeld ist eine Ausstellung zur Entwickelungsgeschichte des farbigen Kupferstiches eröffnet worden.

Unter den zahlreichen Ludwig Richter-Ausstellungen, welche in diesem Jahre in deutschen Landen zu sehen sind, verdient die kürzlich bei **Keller & Reiner** eröffnete besondere Anerkennung. Die Veranstalter haben nämlich die Räume in kleine, durch zeitgenössische Möbel und Porzellane ausgestattete Zimmerchen verwandelt, die einen allerliebsten Rahmen für Richters Kunst abgeben.

DENKMÄLER

Posen. Am 11. Oktober wurde das von Professor Eberlein geschaffene Bismarckdenkmal feierlich enthüllt. Es steht an einem sehr glücklichen Platze vor dem ehemaligen Berliner Tor inmitten reichen Baumschmuckes. Innerhalb einer viereckigen Umfriedigung erhebt sich der gleichfalls viereckige Unterbau mit drei Stufen aus grauem Granit; darüber der einfach gestaltete Sockel aus rötlichem geschliffenen schwedischen Granit mit der Bronzeplatte und -Statue. Auf dem Sockel das eine Wort: Bismarck. Dieser selbst, in Kürassieruniform mit Mantel, ist mächtig ausschreitend dargestellt, den rechten Fuß nach vorne gesetzt, mit der Linken den Pallasch zur Seite stellend, mit der Rechten sich auf einen Eichenstumpf stützend, das ernste Gesicht leise nach rechts wendend. In der ganzen Auffassung dem Begasschen Berliner Bismarckdenkmal verwandt, ist es nicht ohne Wirkung; bei genauerem Zusehen wird allerdings ein bedeutendes Mißverhältnis zwischen dem starken Ausschreiten auf der einen und dem Motive des Ruhens auf der andern Seite fühlbar. Das vorgesetzte Bein ruiniert außerdem für die Seitenansicht die Geschlossenheit der Figur vollstänig; ebenso das große Loch, das dadurch entsteht, daß der zur Seite gestellte Pallasch den Mantel nach hinten reißt. Der Kopf ist nicht ohne Verdienst, und die markanten Gesichtszüge des großen Kanzlers, besonders auch die vom Helm beschattete Stirn und Augenpartie sind zu geschlossener, energischer Wirkung gebracht.

Am 15. Oktober ist in Weimar die marmorne **Nietzsche-Büste von Max Klinger** in dem von van de Velde ausgestatteten Nietzschearchiv feierlich enthüllt worden.

VERMISCHTES

Elberfeld. Das neue Wandgemälde im Sitzungssaale des Elberfelder Rathauses ist von Professor Peter Janssen, Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, kürzlich beendigt worden. Der Künstler hat sich eine Szene aus dem großen Brande im Jahre 1687, der Elberfeld in Trümmer legte, zum Vorwurf genommen.

Im **Berliner Künstlerhause** scheint ein erstaunlich lebhafter Verkauf zu herrschen, zu dem man die Geschäftsleitung beglückwünschen könnte. Wir bekommen nämlich eine Verkaufsliste, aus der hervorgeht, daß von der Menzel-Ausstellung mehr als 40 Zeichnungen und ein Ölgemälde und von der Flickel-Ausstellung mehr als 70 Werke in Privatbesitz übergegangen sind. Bei den Preisen, die für Menzel gefordert werden, finden wir das Ergebnis geradezu überraschend.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang | 1903/1904 | Nr. 4. 6. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ERBAULICHES UND BESCHAULICHES

In den letzten Jahren werden in Berlin »regierungsseitig« allerlei Hebel angesetzt, um denjenigen Künstlern, die sich unter dem Titel der Sezession zusammengeschlossen haben, den staatlichen Brotkorb in unerreichbare Höhe zu rücken. Es ist kein bloßes On dit, daß bei den Ankäufen für die Nationalgalerie, ob der Direktor und die Landeskunstkommission wollen oder nicht, Mitglieder jener Gruppe grundsätzlich gestrichen und dem Kaiser vom Minister gar nicht zur Bestätigung vorgelegt werden, es sei denn, sie hätten sich wieder »zurücktaufen« lassen. Gerade um des letzten Umstandes willen möchte man meinen, daß es sich bei diesem Bestreben um eigentlich künstlerische Gründe gar nicht handeln kann. Denn zum Beispiel Otto H. Engel hat 1902, als seine trefflichen Spaziergängerinnen vom Staate aus dem Moabiter Glaspalaste weggekauft wurden, doch nicht um einen Deut anders gemalt, als im Jahre vorher, wo er noch eifriges Vorstandsmitglied der Sezession war.

Auch sonst hat man aus Zeitungen und Gesprächen dies und das erfahren, was ein recht erbauliches Gesamtbild ergibt: Als kurz nach Gründung der Berliner Sezession die jährliche Einberufung der Inhaber der großen goldenen Medaille stattfand, um die Vorschläge für die Medaillenverteilung zu machen, wurden — geradezu statutenwidrig — die Inhaber, die der jungen Sezession angehörten, einfach nicht eingeladen. Noch mehr: eine von einem hohen Beamten angeregte und geförderte Ausstellung von hundert für die deutsche Kunst charakteristischen Werken in Amerika fällt ins Wasser, weil der mit der Auswahl betraute Professor Kampf vom Minister die Weisung erhält, Mitglieder der Berliner und Münchener Sezession auszuschließen, also die hundert besten modernen Kunstwerke zusammenzustellen, ohne Thoma, ohne Liebermann, ohne Klinger, ohne Tuaillon, ohne Uhde. Und was ist aus Geheimrat Lehwalds Notablenversammlung für St. Louis geworden? Wie klug, wie verständnisvoll hatte der Reichskommissar die Sache angefaßt, wie sehr glaubten wir alle, die Pariser Schlappe werde jetzt getilgt werden. Eine Kommission, die in ihrer Personenauswahl und im Verhältnis der Stärke der einzelnen Gruppen von Individualitäten wirklich sich Vertreter der deutschen Kunst nennen konnte, sollte die Vorarbeiten für die Ausstellung ausführen. . . . Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht.

Sehr treffend hieß es in einer auf diese Vorgänge bezüglichen Mitteilung der »Kölnischen Zeitung« von voriger Woche: »Es gewinnt also den Anschein, als ob das Ministerium daran ginge, gegen die dem Kaiser nicht zusagenden oder auch nur mutmaßlich nicht zusagenden Kunsterzeugnisse eine Zensur zu üben, durch die sie von allen Veranstaltungen mehr oder minder amtlichen Gepräges ausgeschlossen werden sollen. Dafür gibt es aber weder einen künstlerischen, noch einen politischen Grund. Es offenbart sich da ein Diensteifer gegen höhere Neigungen, der einem gewaltsamen Eingriff in das freie Kunstschaffen außerordentlich ähnlich sieht. So wenig irgend eine Handelsware, die dem Geschmacke des Kaisers nicht entspricht, von irgend einer Ausstellung ausgeschlossen werden kann, so wenig kann dies bei Gemälden nur aus diesem Grunde der Fall sein.«

Jetzt aber ist ein neues Signalfeuer aufgesteckt worden: Der Dezernent für Kunstangelegenheiten im preußischen Kultusministerium, Herr Geheimrat Müller, ein wegen seiner vornehmen und gerechten Amtsführung hochgeschätzter und mit den Verhältnissen der Berliner Museen, deren Justitiar er früher war, wohlvertrauter Beamter, wird in ein anderes Ressort versetzt, und die moderne Kunst unter die direkte Spezialaufsicht des Herrn Althoff gestellt. Und der läßt bekanntlich, so witzig er persönlich ist, nicht mit sich spaßen.

Ob einer ein Gemälde wert findet, dem deutschen Volke als öffentlicher Schatz bewahrt zu werden oder nicht, das ist Privatsache. Ob man einen Böcklin herrlich oder scheußlich nennen will — chaqun à son goût. Aber die Grundlage jeder *Staatsaktion* heißt Gerechtigkeit.

Es ist doch wahrhaftig dafür gesorgt, daß die Bäume des Modernen nicht in den Himmel wachsen. Ein Blick auf die Liste der Mitglieder der Landeskunstkommission belehrt, daß hier ein fortschrittliches Parteigängertum keinen Boden hat. Und das ist gut so. Denn es ist, — darin schließen wir uns den trefflichen Ausführungen Hermann Obrists im Kunstgewerbeblatte an — *nicht* Sache des Staates, neue, in ihrem Werte noch stark angezweifelte Ideale in der

öffentlichen Kunstpflege sofort zu protegieren. Der Staat *muß* konservativ sein. Aber er hat seine Angehörigen alle mit gleicher Liebe zu bescheinen. Er kann nicht einfach dekretieren: weil du deine Bilder in der Kantstraße statt am Lehrter Bahnhofe ausstellst, werde ich deine Werke nicht mehr in die Staatsgalerie einlassen.

Nicht einmal künstlerische Überzeugung spricht aus solchem Handeln; denn Sezession und Glashaus als scharfgetrennte Typen anzusehen, geht gar nicht. Heine z. B. ist in Berlin Sezessionist, in München Glaspalastbewohner. Andererseits scheint es, als wenn der Kaiser selbst auch durchaus nicht die Sezessionen in Bausch und Bogen verdammt, denn er hat doch als ganz persönlichen Willensakt dem bayrischen Prinzregenten die verweigerten 100000 Mark angeboten, von denen doch vielleicht die Hälfte den Münchener Sezessionisten zugeflossen wäre!

Man blicke einmal nach Wien, wo der greise Monarch (was wahrhaftig nicht verwunderlich ist) kein Hehl daraus gemacht hat, wie wenig ihm die Darbietungen der Sezession behagen; aber in bezug auf die offizielle Behandlung gibt es zwischen Künstlerhaus und Olbrichs »Krauthappel« keinen Unterschied. Wie in München, so nimmt auch in Wien der Landesherr von beiden Ausstellungen gleiche Notiz. Staatskäufe werden hier wie dort nach dem Vorschlage der Kommission gemacht; verdiente Mitglieder erhalten die üblichen Staatstitel, wie kürzlich erst Rudolf Bacher, der »akademischer« Professor geworden ist. Klimt war sogar ernstlich als Lehrer an der Akademie in Erwägung gezogen worden.

Wozu überhaupt der Streit? Die Sezessionen haben sich wie eine Naturnotwendigkeit in allen großen Kunstzentren vollzogen und das Publikum, das heißt also der Staat, hat den Nutzen davon. Wir brauchen eine Kunstausstellung, wo der gesunde Mittelstand (geschmacklich gesprochen) sein Schönheitsbedürfnis stillen kann und eine andere für die ästhetisch Verfeinerten, die Progressisten. Es kann so wenig eine Schande sein, sich an einem gemütlichen Bilde eines Tiermalers älterer Schule zu erquicken, wie sich jemand als Pharisäer fühlen darf, der die Qualitäten von Manets Stier zu schmecken weiß. Aber wer von der Kunst Sensationen solch letzter Art verlangt, der kann auch die Anforderung stellen, daß ihm das Hundert Bilder, mit dem er sein Interesse an der Jahresproduktion befriedigt, gesondert vorgeführt werden. Ebenso wie das Häuflein von Künstlern, deren Ideale mit denen der überwiegenden Menge ihrer Berufsgenossen nicht mehr übereinstimmen, das gute Recht haben muß, durch einen reinlichen Zusammenschluß ihrer Werke ihrem Zeitalter zu zeigen, was sie erstreben. Lehnen dann die sachkundigen Elemente des Volkes solche Dokumentierung nicht ab, sondern beweisen, wie es in Berlin und München der Fall ist, durch Besuch, Kauf und Presse, daß sie die Sezession wollen, so hat der Staat, als der Vertreter des Volkes, kein Recht, diese Gruppe in den Schatten zu stellen. Wer ein Kunstwerk unterdrückt, begeht ein Verbrechen gegen das keimende Leben!

BÜCHERSCHAU

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen unter Leitung von *A. Schmarsow, F. v. Reber, K. Hofstede de Groot.* Achter Jahrgang 1902; neunter Jahrgang 1903.

Der achte Jahrgang bringt auf 26 Tafeln lauter Italiener. Sehr interessante, wenn auch stark beschädigte Bruchstücke von einem Tabernakel in Nuovoli bei Florenz, das als Arbeit Antonio Venezianos durch Vasari bezeugt ist; die Kreuzabnahme erinnert freilich durchaus an Giottino. Vom Treppenaufgang zum Chor in San Miniato zu Florenz zwei Heiligengestalten, die noch zwischen Gotik und Renaissance schwanken, und ein Hieronymus, der wohl mit Recht als eine Jugendarbeit Castagnos bezeichnet wird. Aus der Kapelle des Kardinals von Portugal in derselben Kirche die in ihrer Raumeinteilung wunderbar einfache Verkündigung Baldovinettis, der Crowe und Cavalcaselle noch gar nicht gerecht zu werden wußten, und die bereits den Einfluß der Niederländer verratenden Evangelisten und Kirchenväter desselben Künstlers in den Schildbögen der Kuppel, sowie Propheten in den Zwickeln der Nischen; endlich die beiden großartigen, den Vorhang zurückschiebenden fliegenden Engel Pollajuolos zu den Seiten des Rundfensters der Altarnische. Von Domenico Ghirlandaio zwei sehr bezeichnende Wandbilder von S. Andrea in S. Donnino bei Florenz. Für Buonfigli werden die beiden kleinen Darstellungen des hl. Franziskus mit der Armut und dem Ordensjoch, in der Münchener Pinakothek, wo sie als florentinisch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelten, in Anspruch genommen, wozu Schmarsow in einem Privatbrief bemerkt, daß er die Münchener Täfelchen für etwas früher halte als die zum Vergleich herangezogenen Fresken im Stadthause zu Perugia, da sie dem Niccolò da Foligno noch verwandt sind, wie das bei frühen Arbeiten Buonfiglis der Fall ist. Von dem Verkündigungsbilde der Uffizien wird die Städteansicht des Hintergrundes in starker Vergrößerung wiedergegeben, wodurch freilich die Annahme, daß es sich bei diesem liebreizenden Werke um eine Jugendschöpfung Lionardos handelt, stark gestützt wird, da es der von 1473 datierten gezeichneten Landschaft des Künstler in den Uffizien sehr nahe verwandt erscheint, während doch die Figuren in ihrer metallischen Bestimmtheit die Zweifel an der Richtigkeit dieser Zuweisung nicht ganz zu beseitigen vermögen. Dagegen dürfte die Zuschreibung eines merkwürdigen runden Temperabildes in der Wiener Akademie, einer Madonna mit dem Christkinde und dem Johannesknaben, an Michelangelos Jugendzeit trotz unangenehmster Manieriertheit der Komposition durchaus aufrecht zu erhalten sein, da das Bild ungemein an die Londoner frühe Madonna erinnert und bereits auf die Madonna Doni hinweist. Den Beschluß macht eine sehr wirkungsvolle Anbetung der Hirten von Caravaggio im Oratorium S. Lorenzo zu Palermo, die nur wegen der fehlenden Beglaubigung mit einem Fragezeichen versehen ist.

Der neunte Jahrgang, mit 27 Tafeln, ist ganz den nordischen Schulen des 15. Jahrhunderts, namentlich den deutschen, gewidmet. Enthält er auch viel unselbständige und örtlich bedingte Leistungen, so führt er doch nach verschiedenen Richtungen dankenswertes Material für Vergleichungen und nähere Bestimmungen vor; als bemerkenswerte Schöpfungen ragen aber dabei die Tafeln des Schühleinschen Altars in Tiefenbronn (wo sich auch der wichtige Altar von Lukas Moser befindet), sowie die bisher unbekannt gebliebene Verkündigung aus Aix hervor. Die einzelnen Bilder sind: zwei Tafeln aus dem Stift Wilten bei Innsbruck, um 1432; ein Triptychon aus dem Kanton

Solothurn, jetzt im Archäologischen Museum von Genf, um 1440; eine große Madonna eines oberrheinischen Malers um 1450 im Museum von Solothurn; zwei Teile eines Altarflügels ebendort, von Albert Mentz von Rottweil um die gleiche Zeit gemalt; zwei Tafeln eines Altars mit Darstellungen aus der Ulrichslegende, aus S. Ulrich in Augsburg, um 1460, von einem bereits stark durch die Niederländer beeinflußten, talentvollen schwäbischen Maler, der mit Recht nach diesen Bildern als der Meister der Ulrichslegende bezeichnet wird; die Innenflügel eines Altars in S. Georg zu Dinkelsbühl, wohl mit Grund vermutungsweise Friedrich Herlin zugeschrieben und in die Zeit um 1466—68 versetzt, da sie die Innerlichkeit, Anmut, Lebendigkeit und Kompositionsklarheit dieses von echt deutscher Empfindung erfüllten Meisters atmen; die Außenseiten werden als den Jugendwerken Zeitbloms nahestehend bezeichnet.

Zu dem Schühleinschen Altar in Tiefenbronn, von dem die schöne Schnitzerei, sowie die Innen- und Außenseiten der Flügel nebst der Predella vorgeführt werden (nicht aber die Rückseite, welche unter anderem die interessanten Stilleben mit Kultusgerät enthält), bemerkt Schmarsow in einer brieflichen Äußerung, die Anordnung der Bilder scheine einen Wechsel in der Redaktion anzudeuten, der inmitten der Arbeit eingetreten sein müsse. Die jetzigen Außenseiten mit den vier Darstellungen aus der Geschichte der Maria, die so angeordnet sind, daß oben die Verkündigung und die Heimsuchung, unten die Geburt Christi und die Anbetung der Könige sich gegenüber stehen, seien ursprünglich als die inneren Flügel eines Marienaltars gedacht gewesen; dann aber sei der Altar in einen Passionsaltar, mit anderen (Passions-) Darstellungen im geschnitzten Mittelschrein, umgestaltet worden, die gemalten Passionsszenen, welche nun die Innenflügel bilden (und wohl von der Hand eines Genossen stammen), hätten aber dadurch die Anordnung erhalten, daß die Überantwortung durch Pilatus und die Auferstehung oben die geschnitzte Darstellung der Kreuzabnahme, die Kreuztragung und die Grablegung unten die Beweinung Christi einfassen. Die zeitliche Aufeinanderfolge der dargestellten Ereignisse sei also hier anders geordnet als auf den Seiten mit den Darstellungen aus dem Marienleben. Das sei für die Geschichte der Altäre wichtig da es das zeitweilige Zurückdrängen des Marienkultus durch die Passionszerknirschung bekunde; der Umschwung in der Disposition dieses Tiefenbronner Hochaltars verlange wohl die Annahme eines längeren Zwischenraumes und schließe einheitliche Vollendung in einem Zuge soweit aus, daß man bei der Ansetzung des Beginns des Werkes beträchtlich hinter 1469 zurückgehen dürfe.

Dann folgen vier Darstellungen aus dem Marienleben, die in starker Ausbeutung Schongauerscher Stiche von einem Tiroler Maler um 1485—1490 ausgeführt worden sind, im Stift Wilten bei Innsbruck; weiterhin Bruchstücke der Gewölbemalereien in der Kapelle Ste. Marie des Maccabées zu Genf, um 1425 von einem burgundischen Maler gemalt; endlich die Verkündigung eines vlämischen Meisters in der Madeleinekirche zu Aix, die ein Wunderwerk der Kunst zu sein scheint, jedoch mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts etwas zu spät datiert sein dürfte.

W. von Seidlitz.

Mysterienbühne und bildende Kunst. Die klassische Altertumswissenschaft verfügt schon längst über größere Publikationen, welche das Verhältnis des antiken Theaters zur bildenden Kunst behandeln. Ich brauche nur an Roberts »Bild und Lied« (Philologische Untersuchungen Heft 5) zu erinnern, welches den Einfluß von Epos, Lyrik und Drama auf Auswahl der Stoffe und Art und Weise der biblischen Darstellung in so ausgezeichneter Weise schildert, und an die »Archäologischen Studien zu den Tragikern« von Richard Engelmann und an John H. Huddilstons »Die griechische Tragödie im Licht der Vasenmalerei«. Dagegen hatte man für das frühe Mittelalter einen Zusammenhang zwischen dem damaligen religiösen Drama der Mysterienbühne und der bildenden Kunst noch nicht dargelegt und nicht erkannt. Zuerst hat unser hervorragender Göttinger Paläograph und Bibliograph Prof. Wilhelm Meyer (aus Speyer) in seiner Göttinger Festschrift von 1901 »Fragmenta Burana« bei der Schilderung der dramatischen Darstellungen des Lebens Christi im 13. Jahrhundert, aus welchen Shakespeare und das moderne Drama geistig gewachsen sind, nach bildlichen Vorbildern der Auferstehungsszene und der Höllenfahrt des Mysteriums gesucht — und keine gefunden. Schon damals konnte er die Meinung aussprechen, daß die bildende Kunst *vor* der Bühne die Auferstehung Christi nicht so dargestellt hat, daß er in Lichtfülle aus der sich öffnenden Erde in die Höhe steigt. Während Wilhelm Meyer damals noch sagen mußte, »ich glaube, daß die Dramaturgen zuerst diese Inszenierung erfunden haben«, bringt seine in diesem Jahre erschienene Abhandlung (Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philolog. histor. Klasse 1903, Heft 2): »Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden?«, die der Gelehrte bescheiden als Skizze bezeichnet, einen auf sorgfältige Studien und der Prüfung eines gewaltigen Abbildungsmaterials beruhenden sicheren Schluß für diese eine von ihm untersuchte Szene: Die bildliche Darstellung der Auferstehung Christi ist von derjenigen des geistlichen Schauspiels abhängig. Die Quintessenz von Wilhelm Meyers Deduktionen ist: Im 12. Jahrhundert haben zuerst Künstler nördlich der Alpen gewagt, Christi Auferstehung bildlich darzustellen; dem geistlichen Schauspiel folgend, zeigten sie, wie der Auferstehende aus dem Sarkophag steigt. Dieser Typus hat sich gehalten, so lange das geistliche Schauspiel sich hielt. Ihn allein haben die nordischen Künstler bis um 1450 festgehalten. Um diese Zeit schufen diese Künstler, und zwar vielleicht zuerst die niederländischen, einen neuen Typus, wie der Auferstandene neben dem Sarkophag steht oder schreitet; damit verband sich oft die Darstellung des Sonnenaufgangs, einer weiten Landschaft und darin bisweilen auch anderer zeitlich nahe liegender Szenen; diesen Typus haben die besten deutschen Meister dargestellt. Angeregt von den nordischen Künstlern begannen um 1300 die italienischen mit der Darstellung der Auferstehung Christi: sie stellten dar, wie der Auferstandene in oder auf dem Sarkophage steht oder der Auferstehende über dem Sarkophage schwebt; früher als die Nordländer verbanden sie damit die Darstellung der Morgendämmerung; oft umgaben sie Christus, besonders den Schwebenden, mit einem Nimbus von Wolken oder des eigenen Lichts, oft fügten sie eine weite Landschaft bei. Diese italienischen Darstellungen wurden um 1500 den Nordländern immer mehr bekannt; nach kurzem Ringen wurde es im 16. Jahrhundert nördlich wie südlich der Alpen immer mehr Mode, den Auferstehenden schwebend darzustellen. Das ist eine 400jährige Entwickelung und weder ein Genie noch ein besonderes Bedürfnis hat seitdem für die ursprünglich von der Mysterienbühne eingegebene Darstellung der Auferstehung Christi eine neue Bahn eröffnet.

Für die Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft hat Wilhelm Meyer mit dieser Göttinger Abhandlung eine neue Arbeitsbahn eröffnet; denn was er für die Auferstehung Christi, manchmal bei dem ungeheuren Darstellungsmaterial nur mit Stichproben arbeitend, durchgeführt hat, bleibt für alle anderen Mysterienszenen, soweit sie in der bildenden Kunst auch wiederzufinden sind — und welche wären es wohl nicht? — noch zu untersuchen. Eine gewaltige An-

regung kann von dieser wichtigen und interessanten kunstwissenschaftlichen Studie ausgehen, die wir zum eingehenden Studium empfehlen.

Fast gleichzeitig mit Wilhelm Meyer ist ein französischer Gelehrter zum gleichen Schluß von der Abhängigkeit der bildenden Kunst von der Mysterienbühne gekommen. In der Sitzung vom 31. Juli 1903 (die Göttinger Abhandlung datiert vom 10. März 1903) der Académie des inscriptions et belles-lettres sprach Emile Mâle, Professeur in Lycée Louis-le-Grand, über den Einfluß der Bühne auf die Kunst des ausgehenden Mittelalters. Er zeigt, daß die Mysterien in die Malerei und Skulptur des 15. Jahrhunderts mehrere neue Themata einführen. Nur auf solche Weise sind mehrere bis jetzt rätselhaft gebliebene Darstellungen zu erklären. Zwei Miniaturen Fouquets zeigen eine alte Frau, die die Soldaten in den Ölgarten führt und die Nägel des Kreuzes schmiedet. Diese Alte kommt in den Mysterienszenen vor und beweist, daß Fouquet sich bei der Darstellung der Passion an die Bühne seiner Zeit gehalten hat. Eine Menge Kunstwerke, das Glasfenster mit der Auferstehung zu Saint Taurin d'Evreux, das Fenster der Justitia und Misericordia zu Saint-Patrice in Rouen, die Hubert van Eyck zugeschriebenen Drei Marien repräsentieren Bühnenszenen des 15. Jahrhunderts. Die Mysterienbühne hat nicht allein neue Szenen in die Kunst eingeführt, sie hat auch die alte Ikonographie des 13. Jahrhunderts modifiziert und den Künstlern neue Anregungen geschaffen.

Nur diesseits der Alpen und in Frankreich konnte in solcher Weise auf die bildende Kunst eingewirkt werden. Italien hatte kein geistliches Schauspiel; allein in Frankreich und Deutschland sowie der Schweiz existierte in diesen frühen Jahrhunderten die Mysterienbühne. *M.*

Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. Von *F. v. Czihak.* I. Allgemeines. II. Königsberg und Ostpreußen. Mit Unterstützung der Provinzialverwaltung und der Stadt Königsberg von der Altertumsgesellschaft Prussia herausgegeben. Mit 25 Lichtdrucktafeln und 17 Textabbildungen. Düsseldorf 1903. Druck und Verlag von L. Schwann.

Genanntes Buch ist das Ergebnis jahrelanger Arbeit. In gründlichster Weise sind dafür die in Betracht kommenden Archive benutzt. Sie boten dem Verfasser kein lückenloses Material, aber es genügte, wenigstens für die späteren Jahrhunderte, zu einem anschaulichen Bilde der Goldschmiedeverhältnisse in Preußen. Mit derselben Sorgfalt wie dem Historischen ist den erhaltenen Werken nachgegangen. Und gerade das verleiht dem Buche einen besonderen Wert. Dabei besitzt Czihak genügend Überblick über das Gesamtmaterial, um sich bei der Beurteilung seines Sondergebietes vor Überschätzung zu bewahren und sich bewußt zu bleiben, daß die preußischen Provinzen nicht den Mittelpunkt des Schaffens, sondern nur ein Anhängsel bilden. Dieser Umstand macht jedoch Czihaks Arbeit nicht überflüssig und schmälert ihre Bedeutung keineswegs. Sie bringt uns — darüber braucht man nicht zu reden — ein großes Stück vorwärts, und man kann nur wünschen, daß wir ähnlich erschöpfende Einzeldarstellungen auch für andere Werkverbandsgebiete erhalten. Dann erst ist eine allgemeine Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst möglich.

Nach einem bemerkenswerten Vorwort behandelt Verfasser in dem Teile Allgemeines zuerst die Anfänge des Goldschmiedehandwerks in Preußen. Nicht vor der Mitte des 14. Jahrhunderts, also verhältnismäßig spät, lassen sich im Ordenslande einzelne Goldschmiede nachweisen; erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts sind Werksverbände festzustellen und noch bis ins 17. Jahrhundert hinein gehören selbst in einer Stadt wie Danzig die Goldschmiede zu den sogenannten kleinen Werken. Von den überlieferten Nachrichten früher Zeit sind am wertvollsten die Aufzeichnungen des Ordenstreßlers auf dem Haupthause zu Marienburg über die von dem Hochmeister in den Jahren 1399—1409 gemachten Ausgaben. Naturgemäß nahmen während der hochmeisterlichen Zeit manche tüchtige Goldschmiede ihren Wohnsitz zu Marienburg, während Danzig noch wenig hervortrat. Königsberg muß schon eine gewisse Bedeutung gehabt haben.

Im zweiten Kapitel wird mit kurzen Worten die Organisation der Werksgenossenschaften besprochen. Der religiöse Zweck läßt sich auch bei den preußischen Goldschmieden nachweisen. In einigen Goldschmiederollen sind Vorschriften über religiöse Pflichten erhalten, wenn auch nicht in der ursprünglichen Fassung, sondern in veränderter Form aus späterer Zeit. Bezüglich der Bestimmungen über die Meisterstücke folgten die preußischen Städte den niederdeutschen Hansestädten. Man verlangte nämlich anfangs einen goldenen Ring mit eingesetztem Edelstein, einen Kelch und ein Paar Beyworffe (letztere nachzuweisen ist bisher nicht gelungen), im 16. Jahrhundert aber für den Kelch einen Pokal, für die Beyworffe ein Siegel.

Das dritte Kapitel enthält wichtige Verordnungen aus hochmeisterlicher Zeit über Aufkauf und Einschmelzen von Silber, über Macherlohn und Stempelung der Arbeiten; das vierte bringt dankenswerte Zusammenstellungen über Feingehalt, Gewicht und Preise von Edelmetall.

Der zweite und umfangreichere Teil des Buches ist der Stadt Königsberg gewidmet.

In dem ersten Kapitel dieses Abschnittes behandelt Czihak die geschichtliche Entwickelung der Königsberger Goldschmiedeverhältnisse. Bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts liegen nur spärliche, unzusammenhängende Nachrichten vor. Die erste ausführliche Handwerksordnung stammt aus dem Jahre 1515. Sie wurde vom Hochmeister erlassen, trägt aber mehr den Charakter einer vom Gewerke selbst verfaßten Willkür, die das Gewerk nur annahm, um sich der Aufsicht des Rates zu entziehen. So fehlten z. B. Bestimmungen über die Silberschau. In einer Ordnung vom Jahre 1521 finden sich zwar hierüber Vorschriften, aber nicht über das Zeichnen der Arbeiten. Es dauerte schließlich unter beständigen Reibereien und Streitigkeiten mit dem Hochmeister, später mit der herzoglichen Landesregieruug und mit den Städten bis zum Jahre 1624, bis in diesem Punkte halbwegs geordnete Verhältnisse eintraten. In anderen Dingen zogen sich die Unregelmäßigkeiten und Zwistigkeiten hin bis zu einer Verordnung des Großen Kurfürsten aus dem Jahre 1684, die endlich gesunde Zustände schaffte.

Die erste Blüte des Königsberger Goldschmiedehandwerks fiel unter Herzog Albrecht. Das aus Königsberg stammende, von Lessing publizierte Schwert des Jobst Freudener im preußischen Kronschatz, die von Schwenke und Lange ausführlich behandelte herzogliche Silberbibliothek sind Arbeiten von mehr als lokaler Bedeutung. Die zweite Blüte schloß sich an den Erlaß des Großen Kurfürsten und dauerte bis ins erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Die Hauptmeister dieser Zeit waren Peter Schönermark, Peter Andreas Händel, Abraham Wittpahl und vor allem Otto Schwerdfeger. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts sinkt die Bedeutung der Königsberger Goldschmiedezunft allmählich immer mehr.

Das zweite Kapitel enthält die Besprechung der erhaltenen Werke. Die verschiedenen politischen Katastrophen, die über das Land hereinbrachen, waren auch in Königsberg die Ursache, daß der Bestand zum Teil

ein sehr geringer ist. Aus gotischer Zeit kann Czikak nur zwei Stücke namhaft machen, die beide aus dem Kneiphöfischen Junkerhof stammen, nämlich die gekreuzten Zierschlüssel im Prussiamuseum und den sogenannten Sund im Fürstlich Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen. Auch aus dem 16. Jahrhundert ist außer den für Herzog Albrecht ausgeführten Gegenständen wenig da. Der Schwerpunkt liegt durchaus in den Arbeiten des 17. Jahrhunderts. Eine Reihe von Textabbildungen und 25 Tafeln, deren Druck vielleicht etwas gleichmäßiger hätte ausfallen können, veranschaulichen einen Teil des Besprochenen.

Das dritte Kapitel: Die Stempelung mit dem Stadtzeichen, den Jahresbuchstaben und den Meisterzeichen ist wichtig wegen der eigenartigen Verhältnisse, die in Königsberg herrschten. Man stempelte dort bis zum Jahre 1684 nur mit dem Meisterzeichen, erst nachher auch mit dem Stadtzeichen. Also gerade der umgekehrte Gang der Entwickelung wie in Nürnberg. Ferner stand die Änderung des Meisterstempels im Belieben eines jeden, während es darüber anderswo genaue Vorschriften gab. Eine Tabelle der Stadtmarken von 1686—1860 und der Jahresbuchstaben von 1689—1867 ist beigefügt.

Das vierte Kapitel bringt in historischer Reihenfolge die Namen von 395 Meistern mit Angabe der Daten, Arbeiten und Zeichen; das fünfte Kapitel nach Besitzern geordnet ein Verzeichnis von 242 in Königsberg vorhandenen Silberarbeiten, darunter auch solche, die nicht in Königsberg selbst entstanden sind. Im sechsten Kapitel werden kurz die Goldschmiede der kleinen ostpreußischen Städte besprochen. Im Anhang sind abgedruckt: 1. der Goltschmiede in der Aldenstadt Braunsbergk Rolle oder Werckbrieff. Anno 1581. 2. Königsberger Goldschmiedeordnung von 1690. *W. Behncke.*

NEKROLOGE

Einer der hauptsächlichsten Bildhauer Ungarns ist am 27. Oktober gestorben: **Johann Fadruß.** Er war am 2. September 1858 in Preßburg geboren. In jungen Jahren mußte er viel mit der Not des Lebens kämpfen, bis es seinen Freunden gelang, die Aufmerksamkeit Tilgners auf ihn zu lenken. Als sein Hauptwerk gilt die Maria Theresienstatue in Preßburg; deutschen Kunstfreunden sind wohl auch seine zwei großen Löwen an der Schwurplatzbrücke in Budapest bekannt.

PERSONALIEN

Theodor Hummel, dessen Bilder auf der Münchener Sezession sich in den letzten Jahren sehr gut bemerkbar gemacht haben, ist nach Berlin übergesiedelt.

Der **Staatsrat Marcel** in Paris ist zum Direktor der schönen Künste für Frankreich ernannt worden.

DENKMALPFLEGE

Wie die »Münchener N. N.« melden, soll das vom Kaiser angeregte **Denkmalpflegegesetz,** das den Schutz der Denkmäler ebenfalls in sich begreift, im preußischen Kultusministerium so weit gediehen sein, daß man der Einbringung der bezüglichen Vorlage im Landtag im Laufe der diesjährigen Tagung entgegensehen kann.

Der **schöne Brunnen in Nürnberg** ist wieder von seinem Gerüst befreit und strahlt jetzt im Glanze des Goldes und der Farben. Es war erkannt worden, daß das Kunstwerk ursprünglich polychromiert war und man hat jetzt mit einem großen Kostenaufwand diese Wiederherstellung unternommen. Der steinerne Aufbau hat seine natürliche Farbe behalten; aber alle Figuren sind gefärbt und vergoldet, wobei besonders Rot und Blau eine Rolle spielt. Wie wir hören, soll der Gesamteindruck zunächst nicht nur ungewohnt, sondern auch arg buntfarbig sein. Hoffentlich breitet der nordische Winter bald seine mildernde Hand über diese neue Pracht.

VEREINE

Der Sächsische Kunstverein veröffentlicht seinen Jahresbericht auf das Jahr 1902. Er hat darnach 2260 Mitglieder, d. h. wieder 100 weniger als 1901, nachdem er seit 1893 von mehr als 2700 beständig zurückgegangen ist. Man hat daher mit Recht unterlassen, das 75jährige Bestehen des Vereins, der 1828 durch Hofrat Böttiger, v. Quandt und unter Mitwirkung Goethes gegründet wurde, in diesem Jahre zu feiern. Die Einnahmen des Vereins betrugen 1902: 44 288 M. 30 Pf., ausgegeben wurden 43 086 M. 48 Pf., darunter 16 234 M. 25 Pf. für Kunstwerke zur Verlosung, 8950 M. für Vereinsblätter, 1234 M. 29 Pf. an den Künstlerunterstützungsverein, 1695 M. an den Fonds für öffentliche Zwecke, 210 M. für Tauschaktien. Nicht weniger als 14 762 M. 94 Pf. wurden für die Verwaltung des Vereins ausgegeben. Eine so hohe Summe steht in keinem Verhältnis zu dem Verkauf von 239 Kunstwerken für 41 943 M., der im Sächsischen Kunstverein erzielt wurde (239 von 2959 ausgestellten Kunstwerken = 12,4%). Als Vereinsgeschenk für 1902 wurde verteilt ein Heft mit vier Originalradierungen und Schabkunstblättern von Eduard Büchel, Max Pietschmann, Otto Fischer, Georg Jahn und einer Radierung nach Douzette von Ludwig Otto; für 1903 wurde ein ernstes Originalblatt gewählt: Kreuzabnahme, Schabkunstblatt von Max Pietschmann. In einem Wettbewerb um Skizzen historischer Vorgänge erhielt den ersten Preis Georg Müller-Breslau, den zweiten Emil Rieck. — Um dem unerfreulichen Rückgang des Kunstvereins, der durch die Herrschaft der Reaktion herbeigeführt wurde, zu begegnen, hat das Direktorium beschlossen, der diesjährigen Hauptversammlung (Ende November) Reformvorschläge zu unterbreiten: Die ständige Vereinsausstellung soll auf eine höhere Stufe gehoben werden; denn der Dilettantismus hat sich hier lange Zeit allzu breit gemacht. Ferner will das Direktorium — nach Befinden in Gemeinschaft mit der Dresdener Kunstgenossenschaft — periodische Ausstellungen in den Mittelstädten Sachsens veranstalten. Dadurch sollen dem Verein mehr Mitglieder aus der Provinz zugeführt werden. Weiter will das Direktorium den Vereinsmitglieder freien Eintritt in den Kunstsalon von Ernst Arnold und Emil Richter verschaffen. Als Jahresgeschenk sollen künftig in der Regel nur Originalradierungen, außerdem aber von Zeit zu Zeit Mappen mit Vervielfältigungen bedeutender älterer und neuerer Kunstwerke verteilt werden. Ob das Direktorium mit diesen Vorschlägen durchdringt, wird die Zukunft lehren. Offenbar wird die Reform der Ausstellung mit den größten Schwierigkeiten verbunden sein. Man sollte vor allem darauf verzichten, aller acht Tage neue Kunstwerke auszustellen. Woher soll denn aller acht Tage Nennenswertes kommen?

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

In der **Berliner Nationalgalerie** sind jetzt eine Reihe neuer Erwerbungen ausgestellt und zwar: von Gottfried Schadow eine Büste der Königin Luise (Gipsabguß nach einem unbekannten Original) und eine köstliche Porträtzeichnung, von Menzel die Aquarellporträts des Stabs-

arztes Dr. Puhlmann und des Majors von Leuthold vom Jahre 1850, von Böcklin ein frühes Bild und das Porträt des Bildhauers Joseph von Kopf vom Jahre 1863, von Francesco Goya der berühmte »Maibaum« und ein fabelhaft lebendiger »Stierkampf«. Außerdem sind der Bildhauer Adolf Brütt mit seiner schönen »Diana«, Zügel (München) mit einem großen Tierbild, der alte Haider mit einer feinen Landschaft »Schliersee« und E. M. Geyger mit einem weiblichen Idealkopf vertreten.

Wenngleich der Kaiser das Gesuch eines Kreises von zurückgewiesenen Künstlern um Änderung der Statuten der **Großen Berliner Kunstausstellung** abgeschlagen hat, scheint sich doch innerhalb der ganzen Genossenschaft ein Drang bemerkbar zu machen, die Einrichtungen der Großen Berliner Kunstausstellung einer Revision zu unterziehen. Augenblicklich geht eine Umfrage herum, welche folgenden Wortlaut hat: 1. Halten Sie die Einrichtung der Großen Berliner Kunstausstellung für reformbedürftig? 2. Soll die Große Berliner Kunstausstellung in jedem Jahre eine »große« sein unter Benutzung sämtlicher zur Verfügung stehenden Räume? 3. Halten Sie es für erforderlich, daß das Ausland alljährlich in so großem Umfange wie in der letzten Zeit, unter Gewährung von Jury- und Frachtfreiheit, zur Großen Berliner Kunstausstellung mit herangezogen wird? In welchen Zwischenräumen wären Internationale Ausstellungen wünschenswert? 4. Sind Sie für eine Revisionsjury im Sinne der Broschüre »Die Große Berliner Kunstausstellung«? Erscheint es Ihnen vorteilhaft, daß Künstler, die eine Reihe von Jahren in der Großen Berliner Kunstausstellung vertreten waren, nach dieser wiederholten Prüfung für juryfrei erklärt werden? Nach wie viel Jahren? 5. Wünschen Sie, daß die Teilnahme Düsseldorfs an unserer Ausstellungsleitung künftig fortfalle? 6. Sind Sie mit dem Inhalte der Broschüre im wesentlichen einverstanden? Wären Sie geneigt, eine zweite Auflage der Schrift mit Ihrem Namen zu unterzeichnen? Mit welchen Punkten der Flugschrift sind Sie nicht einverstanden, bezw. welche Vorschläge hätten Sie selbst zur Verbesserung der bisherigen Zustände zu machen?

Uns will scheinen, als wenn es tatsächlich nicht im Interesse der Berliner Künstlerschaft wie der Berliner Kunstfreunde gelegen ist, daß alljährlich Bilder des Auslandes, die zum Teil sehr raumsperrend sind, auf der Großen Berliner Kunstausstellung erscheinen. Wir haben genug Berliner Salons, die sich mit solchem Import befassen und wenn man schon Ausländer bringt, so muß darin doch wenigstens Methode liegen. Wenn die Sezession zwischen ihre Bilder mit ganz besonderer erzieherischer Absicht an die schönsten Plätze auserlesene alte Stücke von Manet hängt, so hat das einen ebensogroßen Sinn, wie das in Dresden unternommene Experiment, zwischen moderne Porträts Juwelen alter Kunst zu hängen; wie gesagt, solch Vorgehen ist sehr verständlich. Wozu es aber nötig war, auf der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung in irgend einer abgelegenen Ecke »auch« ein französisches Impressionistenzimmer einzurichten, haben wir nicht verstanden. Wird übrigens einmal über Ausstellungseinrichtungen diskutiert, so sollte vielleicht gleich die Frage in ernste Erwägung gezogen werden, ob es nicht vorteilhafter wäre, an jedes Bild den Verkaufspreis zu setzen, denn das Nachfragen im Sekretariat scheuen die meisten Leute und viele Bilder würden verkauft werden, wenn die Beschauer eine Ahnung hätten, daß sie nur einen sehr mäßigen Preis haben. Das Nachfragen im Sekretariat ist schon insofern beinahe unmöglich, weil man zunächst ein Bild sieht, welches einem gefällt und darauf Nachfrage hält. Man kann aber doch nicht gut an einem Vormittag vierzigmal in das Sekretariat laufen, ohne sich lästig zu machen, während es doch wirklich sehr knapp gerechnet ist, wenn jemand, der sich ein Bild kaufen will, in einer Ausstellung von 2000 Nummern nicht 40 wenigstens finden sollte, unter denen er wählen wollte. Dazu kommen noch manche andere Erschwerungen: Zum Beispiel waren wir neulich auf der Durchreise in einer Ausstellung und wollten den Preis eines uns sehr interessierenden Bildes erfahren. Der Sekretär war aber gerade auf eine halbe Stunde fortgegangen und so mußten wir unverrichteter Dinge wieder abreisen.

In Varese findet zur Zeit eine **Internationale Karikaturenausstellung** statt.

VERMISCHTES

In Paris ist eine **Akademie für Blumenmalen** gegründet worden, die ihren Sitz in dem großen, mit allen in- und ausländischen Zierpflanzen bedeckten Glashause der Stadt Paris hat. An der Spitze dieser »Academie de la fleur« steht der Maler Achille Cesbron.

Das große Bild von **Rudolf Kohtz,** »Des Drachen Tod und Heimkehr der befreiten Prinzessin«, welches bei Eduard Schulte in Berlin ausgestellt war und die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieses neue Talent zog, ist von Gerhart Hauptmann erworben worden, um in der Halle seines Hauses in Agnetendorf Aufstellung zu finden.

Auf der diesjährigen **großen Berliner Kunstausstellung** ist für 318000 M., das ist für 75000 M. mehr als im Vorjahre, verkauft worden.

Die **Berliner Sezession** beschloß einstimmig, in St. Louis nicht auszustellen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 5. 20. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FRIEDRICH LIPPMANN,

Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts,
gestorben am 2. Oktober 1903

Es sind kaum zwei Jahre verflossen, seit an dieser Stelle dem Leiter des Berliner Kupferstichkabinetts, der damals fünfundzwanzig Jahre an der Spitze der Sammlung stand, Worte wärmster Anerkennung für seine Tätigkeit gezollt werden durften. Wer den starken, kerngesunden Mann damals gekannt hat, wer ihn noch vor wenigen Monaten gesehen hat, würde ihm noch Jahre ungestörter Gesundheit und rüstigen Schaffens gegeben haben, aber ein Herzleiden, das sich im Anfang des Sommers plötzlich und in besonderer Stärke einstellte, hat nach schweren Leiden seinem Leben ein vorzeitiges Ziel gesetzt.

Lippmann war kein Berliner, kein Preuße; seine Herkunft verriet bis in sein Alter seine Sprache. Er wurde als der jüngste Sohn eines wohlhabenden Fabrikbesitzers am 6. Oktober 1838 in Prag geboren. Hier erhielt er auch seine wissenschaftliche Ausbildung, teils auf dem Gymnasium auf der Kleinseite, teils durch Privatunterricht; durch letzteren auch in der Musik, für die er — was seine späteren Freunde wohl kaum in ihm vermutet haben — besondere Anlage und Interesse hatte. Zehn bis dreizehn Jahre jünger als seine Geschwister und fast nur auf die Gesellschaft seines bejahrten Vaters und einer kranken Schwester angewiesen, war er von früh auf sich selbst überlassen, lebte fern von Geselligkeit und den gewöhnlichen jugendlichen Vergnügungen. Dies hat auf sein Wesen und seinen Charakter dauernd einen Einfluß geübt; obgleich keineswegs von einsiedlerischen Neigungen, haßte er doch jede Rücksicht auf Form, Gesellschaften oder öffentliche Vergnügungen waren ihm zuwider; erst sehr spät hat er sich an sie gewöhnt, hat er selbst Freude daran gefunden. Dagegen war er ein begeisterter Freund des Sports und betätigte sich darin zum Teil bis in seine späten Jahre hinein. Mit einem Schulfreunde, an dem er bis zu dessen Tode leidenschaftlich hing, übte er die verschiedensten Arten von Sport; er war Reiter, ein vorzüglicher Fechter, Bergsteiger, Radler, vor allem leidenschaftlicher Ruderer. Als Student baute er sich selbst ein Boot, auf dem er zusammen mit einem Freunde einen Ausflug bis Dresden machte. Am liebsten war er aber daheim, in dem alten Garten hinter der Fabrik auf einer Insel der Moldau; dort bastelte er, stellte sich kleine Maschinen her oder setzte sie zusammen, zimmerte sich Wägelchen und Boote und übte so seine technische Begabung, die ihm in seinem späteren Berufe so sehr zustatten kam.

Den Winter liebte Lippmanns Vater seiner Gesundheit halber im Süden zuzubringen; dahin zog ihn wohl auch seine Freude an der Kunst, hatte er doch an der Wiener Akademie einen Kursus durchgemacht. Der Sohn begleitete ihn; namentlich in Venedig war er schon als Schüler wiederholt und Monate hindurch. Damals lernte er die fremden Sprachen, deren völlige Beherrschung, freilich bei starkem Prager Dialekt, ihm das Reisen im Auslande stets leicht und lieb machte. Dieser frühzeitige Aufenthalt in Italien weckte schon in dem Knaben das Interesse an der Kunst und mit der Zeit auch das Interesse am Sammeln von Kunstwerken. Als er 1856 die Universität Prag bezog (nach einem mehrwöchentlichen ersten Besuch von Paris nach guter Absolvierung des Abituriums), wählte er jedoch nicht die Kunst zum Studium — damals studierte man ja Kunstgeschichte überhaupt noch nicht — sondern Staats- und Rechtswissenschaft, und darin absolvierte er auch sein Examen, suchte sich aber daneben allerlei Kenntnisse in Geschichte und Naturwissenschaften anzueignen, für die er besondere Begabung hatte. Dann begab er sich auf Reisen nach Frankreich und England; namentlich in Paris und London blieb er monatelang, setzte hier in den Kunstsammlungen seine Studien, die er in Wien im Belvedere, in der Albertina und in der kaiserlichen Bibliothek begonnen hatte, mit größtem Eifer fort. Als er nach Jahr und Tag nach Wien zurückkam, war er zum k. k. österreichischen Rechtspraktikanten verdorben, dafür trat er in Verbindung mit dem Kreis kunstbegeisterter Männer, die damals unter der Leitung von Heider und Eitelberger den reichen Kunstdenkmälern Österreichs ihre Aufmerksamkeit zuwandten, das Studium seiner Kunstsammlungen zu erschließen und die Kunstgeschichte auf den Universitäten zur Geltung zu bringen suchten. Eitelberger begründete nach dem Muster des South Kensington-Museums das Österreichische Museum für Kunstgewerbe, das unseren deutschen Kunstgewerbemuseen für Jahrzehnte als Vorbild gedient hat. Ein »Geschaftelhuber« im besten Sinne, eine Seele von Gold,

ein Mann von Eisen, wie sie Österreich in neuerer Zeit nur ganz ausnahmsweise noch gehabt hat, verstand es Eitelberger, auch die Jugend für seine Bestrebungen heranzuziehen. Ihm mußte ein Mann von der Begabung für Kunst, von dem scharfen Blick und dem Sammeleifer, wie sie Lippman besaß, für sein neues Museum besonders erwünscht sein, und dieser griff freudig zu, als sich ihm die Gelegenheit bot, einen ihm lieben Beruf zu wählen. So trat er 1867 mit in den Verband des Österreichischen Museums, zunächst als »Korrespondent«, seit 1868 als Kustos.

In seiner neuen Beschäftigung fand Lippmann anfangs die beste Gelegenheit, ganz seiner Begabung und Liebhaberei nach sich zu betätigen. Eitelberger, besorgt, zunächst einen Stock alter Kunstwerke für das junge Museum zu erwerben, bediente sich dafür namentlich der Beihilfe seines jungen Genossen. Lippmann wurde zu dem Behufe nach Italien geschickt, ging wiederholt nach Paris und London — in Paris hatte er gelegentlich der Weltausstellung 1867 die Prachtwerke der Wiener Schatzkammer aufzustellen — und kam häufig in die Städte Süddeutschlands und Österreichs, in denen damals gerade eine Fülle der wertvollsten Werke der Kleinkunst am Markte war. In diesen Jahren und auf solchen Reisen erwarb Lippmann vor allem seine großen Kenntnisse der Monumente, zu denen er schon in der Jugend den Grund gelegt hatte. Denen, welche ihn erst in späteren Jahren kennen lernten, war es ein Rätsel, wie Lippmann dazu gekommen war; denn sie kannten nur seine Abneigung gegen den Besuch einer Sammlung oder einer Ausstellung und seinen Mangel an Ausdauer, wenn er sich dazu hatte bereden lassen. Aber was er sah, sah er gründlich, und was er gesehen hatte, behielt er für immer. Seine Kenntnisse bereicherte er und seinen Blick schärfte er namentlich auch durch die Bekanntschaft mit einer Reihe hervorragender Sammler und Sammlungsvorstände an den verschiedensten Orten, nicht am wenigsten auch dadurch, daß er für sich mit Eifer zu sammeln begann. Lippmann war keineswegs nur für die Kunst einer bestimmten Zeit eingenommen, das Künstlerische in den Werken aller Zeit zog ihn an und fand in ihm einen verständnisvollen Bewunderer. Seinem Bekannten Trau in Wien half er beim Sammeln von chinesischem Email und Porzellan, seinem Bruder verschaffte er eine hervorragende Sammlung von Gemälden der holländischen Schule, seine eigenste Liebhaberei aber war die Zeit der Renaissance: er umgab sich mit Möbeln dieser Zeit, brachte eine treffliche Sammlung illustrierter Bücher des 15. Jahrhunderts zusammen und schmückte seine Zimmer mit Gemälden deutscher und niederländischer Meister; Werke von Kulmbach, Baldung, Altdorfer, Cranach, Bouts und anderen wußte er in diesen Jahren in seinen behaglichen Räumen im Palais Epstein am Ring zu vereinigen.

Eitelberger sah dieses leidenschaftliche Sammeln bei einem Beamten des Museums nur ungern; in dem Wunsch, ihm Einhalt zu tun, und um Lippmann zugleich mehr auf wissenschaftliche Arbeiten hinzulenken, schickte er ihn nicht mehr auf Reisen, besorgte die Erwerbungen selbst, zog ihn zu Inventurarbeiten und zu öffentlichen Vorlesungen im Museum heran und machte ihn schließlich zum Vorstand der Gipssammlung. Schwerer hätte er sich nicht vergreifen können, da seine gutgemeinten erziehlichen Mittel gerade entgegengesetzt wirkten! Einem so künstlerisch veranlagten Manne wie Lippmann war bureaukratischer Dienst ein Greuel; ebensogern hätte er Tüten gedreht, wie Gipsabgüsse katalogisiert und aufgestellt. Auf diese Weise wurde ihm die Freude an der Mitarbeit am Museum immer mehr verleidet, immer eifriger sammelte er für sich, für seinen Bruder und für Freunde. Hatte ihm die Wiener Weltausausstellung 1873 noch einmal Gelegenheit geboten, seine Kenntnisse durch die Zusammenbringung der retrospektiven Ausstellung alter Gemälde in vorteilhaftester und ihm sympathischer Weise zu betätigen, so mußte ihm der wirtschaftliche Zusammenbruch, der gleich darauf folgte, Wien vollständig verleiden. Schwer verstimmt trat Lippmann vom Österreichischen Museum zurück; nach zeitweiliger Beschäftigung bei der Zentralkommission für Erhaltung der Kunstdenkmale, wobei er Steiermark und Tirol bearbeitete, ging er Ende 1875 nach Paris, um dort im Interesse seines Bruders die Versteigerung von dessen Gemäldegalerie einzuleiten, die im Frühjahr 1876 zur Ausführung kam. Dabei hatte er Gelegenheit, in die bedenklichen Machenschaften des internationalen Kunsthandels einen tiefen Blick zu tun, ja diese mit allen ihren Widerwärtigkeiten selbst auszukosten. Nach Wien oder überhaupt nach Österreich zurückzukehren, widerstrebte ihm nach allem Erlebten so sehr, daß er auch später nur selten und dann nur wenige Tage wieder dort gewesen ist. Seine Blicke wurden für ihn als Deutschen naturgemäß nach einer anderen Richtung gelenkt. In Berlin hatten die Museen seit der Ernennung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Protektor 1872 und der im nächsten Jahre erfolgten Ernennung von Richard Schoene zum vortragenden Rat für Kunstangelegenheiten einen raschen, außerordentlichen Aufschwung genommen; durch neue Kräfte war frisches Leben in die völlig stagnierenden Verhältnisse gekommen, Mittel für Anschaffungen wurden in ungewohnter Fülle zur Verfügung gestellt. Auf Direktorenposten, die längere Zeit unbesetzt gewesen waren, wurden jetzt jüngere Kräfte berufen, neue Stellen wurden geschaffen und geeignete Beamte dafür gesucht. Unbesetzt war noch immer das Amt eines Direktors des Kupferstichkabinetts, also gerade ein Posten, für den Lippmann durch sein Interesse und seine Studien besonders berufen war. Freunde und Berufsgenossen, mit denen er in Wien zusammen gelebt hatte, wirkten schon an den Berliner Museen, sie machten auf Lippmann aufmerksam und wußten gewisse Vorurteile glücklich zu überwinden; Anfang November 1876 erfolgte seine Berufung als Direktor des Kupferstichkabinetts nach Berlin. Dies geschah freilich nicht ganz ohne Opfer seinerseits. Lippmann

fehlte bis dahin die bei uns noch unerläßliche wissenschaftliche Legitimation für eine solche Stellung, der Doktortitel; behufs Erlangung derselben entstand seine Arbeit über »Die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilderdruckes«, die auch im ersten Band des Repertoriums zum Abdruck kam, eine bahnbrechende Arbeit nach dieser Richtung und wohl Lippmanns tüchtigste wissenschaftliche Leistung. Ein schmerzlicheres Opfer als dieser Zwang zu einer in wenigen Wochen fertigzustellenden Arbeit war die Trennung von seiner schönen Bildersammlung; den Kummer über diesen Verlust hat er nie ganz überwunden, obgleich mehrere der besten Bilder damals in die Berliner Galerie übergingen und ihm dort täglich vor Augen waren.

In seiner neuen Stellung hat Lippmann sofort bewiesen, daß man den rechten Mann an den rechten Platz gestellt hatte. Seine Kenntnis des gesamten Kunstmarktes und seine Bekanntschaft mit den meisten bedeutenden Sammlern und Händlern ermöglichten ihm eine Reihe der wichtigsten Ankäufe ganzer Sammlungen, die er zum Teil trotz der schwierigsten Verhältnisse durchsetzte, dank auch der warmen Unterstützung seines Vorgesetzten, nicht am wenigsten des hohen Protektors und seiner Gemahlin, welche Lippmann stets ihr besonderes Wohlwollen erwiesen haben. Dies bewies namentlich gleich seine erste große Erwerbung: der Ankauf der Sammlung Posonyi-Hulot in Paris von Dürerstichen und Zeichnungen, die einst unter Lippmanns Augen in Wien entstanden war. Aus dem Stock, den diese bedeutendste Dürersammlung in Privatbesitz ausmachte, wußte Lippmann mit der Zeit eine Sammlung von Dürerzeichnungen (jetzt fast 100 Stück), von Stichen und Holzschnitten des Meisters zu gestalten, die nur der einzigen Sammlung der Albertina nachsteht. Ähnliches erreichte er später für Schongauer durch Erwerbung der Sammlung Felix, sowie für die meisten deutschen Kleinmeister, für die Ornamentstecher durch Erwerbung der Sammlung Destailleur (jetzt in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums), für Rembrandt durch die Ankäufe in den Versteigerungen Buccleugh und Sträter, für Rubens durch eine hervorragende Sammlung von Stichen nach diesem Meister u. s. f. Der Ankauf der Hamiltonmanuskripte mit dem berühmten von Botticelli illustrierten Dante, im Jahre 1882, ist noch in aller Erinnerung. Die Sammlung der Holzschnittbücher ist durch Lippmann erst recht eigentlich angelegt und zu einer der bedeutendsten erhoben worden; die illustrierten Bücher des 18. Jahrhunderts konnte er durch eine Schenkung von Frau Professor Bernstein auf die gleiche Höhe bringen. In neuester Zeit konnte die Sammlung der Handzeichnungen in ähnlicher Weise durch den Ankauf der grossen A. v. Beckerathschen Sammlung auf ein ganz neues Niveau gebracht werden. Daneben hat Lippmann die Erweiterung des Bestandes und die Verbesserung desselben durch Anschaffung hervorragender Abdrücke stets gleichmäßig im Auge gehabt, wodurch das Berliner Kabinett aus einem systemlosen Konglomerat einiger kleinerer, keineswegs gewählter Privatsammlungen zu einer der bedeutendsten und gewähltesten Sammlung ihrer Art geworden ist.

Wie die Vermehrung und Verbesserung der Sammlungen, so hat Lippmann in gleichem Maße auch eine günstige Aufstellung, sowie die Veröffentlichung der ihm anvertrauten Schätze sich zur Aufgabe gemacht. War er durch sein scharfes und geübtes Auge, durch seine umfassenden Kenntnisse und seine Sammelleidenschaft zu der Bereicherung des Kabinetts ganz ungewöhnlich begabt, so war er durch sein technisches Geschick und die damit verbundene Freude an allem Einrichten für die praktischen Aufgaben eines großen Kabinetts fast in noch höherem Grade berufen. Lippmanns Aufstellung der Stiche, Zeichnungen, Bücher u. s. f., ihre Instandhaltung und Restaurierung, wie ihre Katalogisierung, die Einrichtung der Mappen, Schränke und was sonst dahin gehört, ist vorbildlich für fast alle deutschen Kabinette geworden.

Die Publikationen Lippmanns, für die ihm vorwiegend das Berliner Kabinett, wie er es gestaltet hatte, das Material lieferte, sind weniger wissenschaftliche als künstlerische. Er hat zwar als Mitbegründer und Mitherausgeber des »Jahrbuches der Königl. Preußischen Kunstsammlungen« und durch eine Reihe von Aufsätzen, meist über neuere Erwerbungen des Kabinetts, wie durch sein treffliches, in verschiedenen Sprachen erschienenes Werk über den italienischen Holzschnitt und sein Handbuch der Kupferstichkunde tüchtiges geleistet und vielfach anregend gewirkt, aber weit bedeutender, weit einflußreicher waren seine großen Publikationen mit Nachbildungen nach Zeichnungen, Stichen und Holzschnitten. Seine Publikation der Dantezeichnungen Botticellis, der Stiche und Holzschnitte Cranachs, der Zeichnungen Dürers, sowie der Handzeichnngen Rembrandts sind in ihrer Art unerreicht; die geschmackvolle Ausstattung des Jahrbuchs und anderer Museumspublikationen ist ihm vor allem zu danken. Sein Ruf war so unbestritten, daß man ihn auch im Auslande für ähnliche Prachtpublikationen um Rat fragte und ihm neidlos bei internationalen Veröffentlichungen, wie der der »Chalkographischen Gesellschaft«, die Leitung überließ. Auch die Reichsdruckerei, mit deren verdienstvollem künstlerischen Vorstand, Geheimrat Röse, er in glücklichster Weise zusammenzuarbeiten verstand, hat ihre Kunstpublikationen selten ohne seinen Rat und Beistand herausgegeben.

Durch die Umänderungen, welche in den Museen infolge der Vollendung des Kaiser Friedrich-Museums in nächster Zeit bevorstehen, wird auch ein langjähriger Wunsch Lippmanns in Erfüllung gehen: das seit Jahren arg beengte Kupferstichkabinett wird durch Überweisung der Säle des jetzigen Antiquariums seinen Raum verdoppeln und dadurch Platz für Ausstellungen, regelmäßige und wechselnde, gewinnen; gleichzeitig wird durch die Anlage eines Aufzugs der Besuch des Kabinetts dem Publikum wesentlich erleichtert und sicher auch sehr vermehrt werden. Daß es Lippmann nicht mehr vergönnt war, diese Neueinrichtung durchzuführen, zu

der niemand so wie er befähigt und berufen war, wird man schwer empfinden. Auch ist der Trost, daß ja heute, was alte Kunst anlangt, die Welt gewissermaßen verteilt sei, ein schlechter und nicht ganz berechtigter; es gibt noch ganze Richtungen, wenn auch nicht gerade die wichtigsten, nach denen das Kabinett mit Erfolg weiter ausgebant werden kann. Auch daß dies im wesentlichen nur nach den Abteilungen der graphischen Arbeiten moderner Künstler und der Photographien von Gemälden und Zeichnungen zu geschehen brauche, ist ein weit verbreiteter Irrtum, unter dem jetzt manche Kabinette leiden, und der wie der jetzt beliebte Kultus der modernen Kunst beim Sammeln für unsere Museen, das Niveau unserer Museumsbeamten und Kunsthistoriker gewiß nicht gehoben hat. Die Erfahrungen in England, wo die Werke moderner Künstler für die öffentlichen Sammlungen erst gekauft werden dürfen, wenn diese nicht mehr unter den Lebenden sind, beweisen, wie glücklich eine solche Bestimmung für die Kunst und für die Sammlungen sein kann!

Kein Zweifel, wer auch Lippmanns Nachfolger werden wird, man wird ihn in den Museen lange und schwer vermissen. Auch in dem künstlerischen Leben Berlins ist durch seinen Heimgang eine empfindliche Lücke entstanden. Lippmann gehörte zu den Männern, die vor etwa zwanzig Jahren die Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft begründet haben; in den letzten zehn Jahren war er das eigentlich belebende Element in dieser Gesellschaft. Darüber hinaus hat er bei uns und hat er im Ausland, namentlich seitdem er durch seine Heirat viel in die Geselligkeit kam, durch seinen persönlichen Verkehr vielseitig anregend gewirkt. Er hat zahlreiche Sammler hier und auswärts beraten und ihnen geholfen; er verstand es, durch seine außerordentlich lebendige Darstellungsweise und seine Schlagfertigkeit in der Diskussion weiteste Kreise der Gesellschaft für künstlerische und wissenschaftliche Dinge zu interessieren und dadurch wie durch seinen Humor sich zahlreiche Freunde zu gewinnen. Bei uns in Berlin stand er fast allen Freunden alter Kunst mehr oder weniger nahe; in Paris war er mit Charles Ephrussi, vor allem mit Rudolf Kann eng befreundet; am heimischsten fühlte er sich aber in England, auch schon ehe er durch die Bande der Ehe mit England näher verwachsen war. In dem Kreis, der sich zum lunch im Athenaeum Club und zum afternoon tea im Burlington Fine Arts Club zusammenfand, war er völlig zuhause und eines der bestgelittenen Mitglieder; mit William Mitchell, Richard Fisher, John P. Heseltine, Sir Martin Conway und Sir W. Franks war er seit Jahrzehnten eng befreundet, in neuerer Zeit auch mit Sir Walter Armstrong und Sir Charles Robinson. Ein »wild dinner« bei Franks in den Tagen, wo dieser in den Räumen des British Museum dienstlich interniert war, gehörte zu seinen liebsten Einnerungen — wie uns allen, die diesem unvergeßlichen Manne nahe treten durften. Was diese Kreise, was uns alle, die wir Friedrich Lippmann wirklich nahe getreten sind, zu ihm hinzog und an ihn fesselte, war nicht nur sein Kunstverständnis, sein großes allgemeines Wissen, sein praktischer Sinn, seine Unterhaltungsgabe, sein Humor, es war auch das gute Herz, das warm unter einer rauhen Schale schlug — das beweist das große Vermächtnis zugunsten verarmter Museumsbeamter und ihrer Hinterbliebenen —, es war der ernste, ja poetische Sinn, den der Fernstehende unter seiner kaustischen Art nicht vermutete. Seine glühende Liebe zum Meere, die ihn nach London, so oft er konnte, auf dem weitesten Seewege fahren ließ, die ihn nach Amerika und nach dem Kapland führte, und die er sterbend noch in seinem letzten Wunsche betätigte, war kein sentimentaler oder romantischer Anflug — niemand war allem Sentimentalen, Gemachten so abhold als er! — sie war der Ausdruck seiner im Grunde tiefpoetischen Natur. Friedrich Lippmann war eine ganze, eine seltene Persönlichkeit, ein Mann von einer Art, die ausstirbt, aus einer Zeit, die zu Ende geht. Er wird seinen Freunden unvergeßlich bleiben; er hat sich in den Sammlungen des Berliner Kupferstichkabinetts ein Denkmal errichtet, das bleibender ist als alle Bilder aus Erz und Marmelstein. *W. BODE.*

BÜCHERSCHAU

Bernhard Berenson, *The study and criticism of Italian art. Second series.* London, G. Bell & Sons 1902. VIII, 152 S.

Die in dem zweiten Band gesammelten Aufsätze behandeln zumeist Einzelfragen aus dem Gebiete der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Florentiner, umbrische und oberitalienische Werke sind in den Kreis der Betrachtung gezogen. Was die Aufsätze, die aus der Gazette des beaux-arts und dem American Journal of archeology bekannt sind, verbindet, ist die dem Verfasser eigne, ins Detail gehende Beobachtung, die doch niemals über dem Einzelnen das Ganze außer acht läßt.

Da es sich um Aufsätze handelt, die der Aufmerksamkeit der sachlich Interessierten nicht entgangen sind, so mag ein kurzer Hinweis genügen.

Aufsatz I »Das Sposalizio zu Caen« sucht den Nachweis zu erbringen, das bekannte Bild, das nach dem französischen Kriege nicht wieder nach Perugia zurückkam, sei ein Werk nicht Peruginos, sondern Spagnas und nicht Raffaels Vorbild, sondern vielmehr mit Benutzung des Brera-Bildes entstanden. Seitdem dieser Aufsatz zuerst erschien, hat die archivalische Forschung doch auch nur nachweisen können, daß das Caen-Bild 1499 bei Pietro Perugino bestellt worden ist (s. L. Manzoni in Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria Vol. IV, p. 511 ff.).

Aufsatz II »Alessio Baldovinetti und die neue Louvre-Madonna« wurde geschrieben, als das interessante Madonnenbild unter dem Namen Piero della Francescas in die Galerie gelangte. Man findet hier die meisten Arbeiten Alessios nebeneinander reproduziert; der Vergleich behebt jeden Zweifel über die Attribution. Dem Baldovinetti, nicht seinem Lehrer Domenico Veneziano schreibt Verfasser die bedeutende, jetzt in seinem Besitz befindliche Panciatichi-Madonna zu; ich verweise auf die Nebeneinanderstellung dieses Bildes und der Mittelgruppe der grossen Tafel Domenicos in den Uffizien.

Aufsatz III. Der »Raffael«-Karton im British Museum. Bisher angesehen als Karton für die Macintosh-Madonna.

Die Mischung raffaelischer Elemente mit einem durch Fra Bartolommeo und Leonardo beeinflußten Stil läßt den Autor in einem Angehörigen der Schule von Siena, Andrea del Brescianino, vermuten.

Aufsatz IV. Die Zeichnungen Andrea Mantegnas: im ganzen elf werden als echte Arbeiten anerkannt und Mantegnas Stil an ihnen studiert.

Aufsatz VI. Einige unerkannte Werke Masolinos. Verfasser schreibt diesem ein Bild bei Lord Wemyss, Fresken im Palazzo Castiglione, Madonnenbilder in Bremen und München und anderes zu, ferner zwei Fresken in Empoli. Fast alle diese Werke sind von anderer Seite für Masaccio in Anspruch genommen worden. Man wird sich in dieser Frage rangieren müssen, je nachdem man das Tabitha-Fresko der Brancaccikapelle dem einen oder dem anderen Meister zuschreibt. Daß in einer so fundamentalen Frage nach wie vor die größte Meinungsverschiedenheit möglich ist, spricht entweder gegen die kunstgeschichtliche Methode oder gegen die Geschicklichkeit, mit der sie vielfach angewendet wird.

Aufsatz VII. Ein unveröffentlichtes Meisterwerk von Filippino Lippi: Tondo der Madonna mit Heiligen in der Sammlung Warren zu Boston.

Aufsatz VIII. Ein Altarbild von Girolamo da Cremona: ein eigentümlich herbes Bild, Christus mit vier Heiligen, im Dome von Viterbo, einst Mantegna, dann Lorenzo da Viterbo zugeschrieben, wird hier einem Künstler gegeben, den man sonst nur als Miniaturmaler kannte und dem nur ein kleines Bild, die »Anbetung« (in Amerika), zugeschrieben worden ist.

Soweit diese Aufsätze. Es ist schwer ein Compterendu von ihnen zu geben, da sie rasch in das Wesentliche eines Werkes führen, von da aus das Charakteristische eines Künstlers erläutern und auf anderes verwandtes hinweisend, zu einer Reihe von Beobachtungen veranlassen, die man mittun muß, soll die Lektüre irgend welchen Wert haben. Diese Methode verbindet die Aufsätze und gibt ihnen das Recht zur Weiterexistenz in Buchform.

Allgemeiner gehalten ist Aufsatz V. »Ein Wort für Renaissancekirchen«, gegen gewisse in England gehegte Vorurteile gerichtet, daß italienische Kirchen keine religiösen Empfindungen aufkommen lassen.

Endlich der letzte Aufsatz, ein Fragment, zum erstenmal hier veröffentlicht »Grundzüge der Kennerschaft«. Verfasser unterscheidet scharf drei Gruppen, von denen I und II richtiger als Unterabteilungen derselben Gruppe zu behandeln sind: Dokumente, Tradition und die Kunstwerke selbst. Er führt an Beispielen, die sich leicht vervielfältigen lassen, aus, wie häufig das Kunstwerk selbst in Widerspruch zu dem scheinbar unwiderleglichen Dokument steht, und wie dann das, was der Augenschein lehrt, über alle Dokumente hinweg den Ausschlag geben muß. Tradition, das heißt die Überlieferung in den Schriftquellen, ist immer der Prüfung durch historische Kritik zu unterwerfen. Die Kunstwerke selbst sind und bleiben das Hauptmaterial des Kunstforschers. Dokument und Tradition bereiten nur auf das Studium derselben vor. Nur ein sorgfältiges Eingehen, Unbekanntes mit Bekannten vergleichend, kann über den Urheber eines Werkes uns aufklären: gerade das, worin ein Künstler sich am leichtesten von der Naturkopie entfernt und schematisch wird, das heißt beim menschlichen Körper diejenigen Teile, die weniger der Aufmerksamkeit unterliegen, sind daher von dem Kenner aufs sorgfältigste zu studieren. Faltengebung, Landschaft geben oft überraschenden Aufschluß. Aber all diese einzelnen Hilfsmittel dienen nur zur sicheren Erkenntnis der Künstler minderen Geistes; das unübertragbare, in Worte kaum faßbare Gefühl für Qualität gibt den grossen Kunstwerken gegenüber die Entscheidung. Hier hört die Wissenschaft auf und die Kunst der Kennerschaft beginnt.

Dieser letzte Aufsatz beansprucht darum besonderes Interesse, weil es noch an einer Methodologie der Kunstwissenschaft fehlt, obwohl ja die einschlägigen Fragen gelegentlich gestreift worden sind. Die praktische Anwendung seiner theoretischen Erörterungen hat Verfasser selbst in den zwei Bänden seiner Studien gegeben. Möchten sie aufmerksam und unvoreingenommen durchgearbeitet werden.

Die äußere Ausstattung, Format, Druck, Illustrationen braucht man bei einer Firma wie George Bell kaum noch erst lobend hervorzuheben. *G. Gr.*

NEKROLOGE

Die Berliner Künstlerschaft hat eine ihrer liebenswürdigsten Persönlichkeiten verloren: **Ludwig Passini** ist am 6. November in Venedig, seiner zweiten Heimat, im Alter von 71 Jahren gestorben. Um Passinis nationale Zugehörigkeit kann sich Berlin und Wien streiten, denn in Wien ist er geboren (am 9. Juli 1832 als Sohn des Kupferstechers Johann Passini) und gebildet worden, in Berlin war er aber die letzten 20 Jahre seines Lebens ansässig; doch seine eigentliche künstlerische Heimat war weder Wien noch Berlin, sondern Venedig. Seine venezianischen Aquarelle, die Marktszenen aus Chioggia, seine Markuskirchen, seine Vorleser und wie alle die von ihm unzählige Male wiederholten Ausschnitte aus dem venezianischen Leben betitelt sind, haften in aller Erinnerung und werden noch lange von dem delikaten Farbensinn und dem eleganten Pinsel ihres Urhebers zeugen. Passini gehörte in Berlin dem Senat der Akademie an und spielte in dem gesellschaftlichen Kunstleben der Reichshauptstadt eine höchst angesehene Rolle.

Werner Dahl †. Ganz plötzlich starb am 7. November, umringt von seinen mit Liebe und Verständnis erworbenen Bildern, zu Düsseldorf a. Rh. der von allen Kennern und Freunden alt-holländischer Kunst hochverehrte Sammler *Werner Dahl.* Deutschland verliert in ihm einen der besten Kenner der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Nachdem er sich aus seinen Geschäften zurückgezogen hatte, legte er sich ganz auf das Studium der holländischen Malerei, und brachte eine gewählte Sammlung vorzugsweise von holländischen Landschaftern und Genremalern zusammen. In seiner schönen Wohnung in der Rosenstraße war ein gern gesehener, herzlich empfangener Gast, wer sich, wie der Gastherr, für Kunst interessierte, und mancher zog heim mit reicher Belehrung. Bis zuletzt hat Dahl seine Sammlung noch bereichert und verbessert; bis zuletzt noch trachtete er durch größere Reisen seine Kenntnisse zu vermehren. Manchen Ausstellungen lieh er wertvolle Bilder mit großer Freigebigkeit; die Porträtausstellung im Haag, die van Goyen-Ausstellung in Amsterdam lieferten noch kürzlich dafür den Beweis. Es war immer wieder ein Genuß, mit Dahl in seinem hübschen Oberlichtsaal vor seinen Bildern zu reden; man freute sich stets wieder über seine großen Kenntnisse, über seine warme Liebe für die schönen Kunstwerke der Blütezeit der holländischen Malerei. Aber auch für die moderne Kunst, namentlich die deutsche, hatte er ein großes Interesse, und seine Salons zeugten von dem feinen Geschmack des Besitzers, der nur das Beste des Besten vornehmlich der Düsseldorfer Schule auswählte.

Seinen Freunden war er ein aufrichtiger, treuer Freund, denen sein Hinscheiden eine bleibende Lücke, ein unersetzlicher Verlust bedeutet. *A. Bredius.*

Camille Pissaro ist am 12. Oktober 73jährig gestorben. Seine Bedeutung für die Geschichte der modernen Malerei wird hier noch ausführlich gewürdigt werden.

PERSONALIEN

In der Berliner Presse liest man in den letzten Wochen aller Augenblicke Mitteilungen, die so eine Art ehrenvollen Nachrufes für Herrn von Tschudi, den Direktor der Berliner Nationalgalerie, sein sollen und sich mit dessen Versetzung an das Berliner Kupferstichkabinett beschäftigen. Bald wird sein Nachfolger zitiert, bald wieder wird er widerrufen. Die ganze Hast solcher Mitteilungen scheint von der Angst diktiert zu sein, man könne in den Verdacht kommen, das Gras fünf Minuten später wachsen zu hören, als der liebe Nachbar. Die Wahrheit ist, daß Herr Professor von Tschudi bis heute *nicht* in seiner Stellung als Direktor der Nationalgalerie verändert worden ist. Daß man ihn in Ministerialkreisen dazu ausersehen hat, in die freigewordene Stelle am Kupferstichkabinett zu treten, ist möglich; aber es ist nicht bekannt, daß der Kaiser in dieser Frage eine entscheidende Äußerung getan habe. Wäre es schon sehr schwer, für Herrn von Tschudi, nach dessen glanzvoller Amtsführung, einen ebenbürtigen Nachfolger für die Leitung der Nationalgalerie zu finden (und diese Frage wird wohl den Herren, die ihn an das alte Museum bringen möchten, das meiste Kopfzerbrechen machen), so gibt auch die Nachfolgerschaft für Friedrich Lippmann in mehr als einer Hinsicht zu denken. Das Berliner Kabinett ist mit besonders reichen Mitteln ausgestattet. Wer es im Sinne seines Vorgängers leiten will, muß eine vollständige Beherrschung des ganzen Gebietes besitzen, nicht nur in wissenschaftlicher Beziehung, sondern vor allen Dingen auch als Kenner des Marktes, er muß, wie der Franzose sagt, »rompu au metier« sein. Ob Herr von Tschudi nach den bisherigen Vorfällen geneigt sein würde, sich den außerordentlichen Anstrengungen, die mit einem solchen Wechsel verbunden wären, zu unterziehen, ist sehr fraglich. — Jedenfalls sind alle »Nekrologe« für Professor von Tschudi unpassend verfrüht, und wir wünschten, daß die alte Erfahrung vom Totsagen und dann desto länger leben auch hier zur Wahrheit werden möchte!

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Die »Vossische Zeitung« empfängt aus Kopenhagen folgende Mitteilung: In einer kleinen **Landeskirche zu Vraa in Nordjütland** hat man bei der Renovierung alte Kalkmalereien entdeckt, die einen ebenso interessanten wie bedeutungsvollen Fund ausmachen. Das dänische Nationalmuseum hat es übernommen, die übertünchten Kunstmalereien freizulegen und glaubt, hier vor ungewöhnlich reichen Kunstschätzen zu stehen. Die unansehnliche kleine Landkirche dürfte nach wenigen Jahren einen Kunstreichtum aufweisen, um welchen mancher städtische Dom sie beneiden wird. Die gefundenen Kalkmalereien, die die Wände und das Gewölbe der Kirche fast ganz bedecken, scheinen aus dem 15. Jahrhundert zu stammen und sind katholischen Ursprungs; bei Einführung der Reformation in Dänemark, im Jahre 1536, wurden die Malereien dann aus religiösen Rücksichten überdeckt, um erst jetzt, nach ca. 350 Jahren, durch einen Zufall wieder ans Tageslicht zu treten. Die Kuppelwölbung des Chors, die jetzt schon größtenteils freigelegt ist, findet man in vier Fächer eingeteilt, jedes zeigt Bilder, die ebenso amüsant wie naiv wirken. Die Malereien der Wölbung bilden eine zusammenhängende Reihe, deren moralisierende Absicht unverkennbar ist. Ein Mann liegt vor dem Tode, neben ihm steht ein Weib mit brennendem Lichte, die Seele verläßt den Körper des Sterbenden in Gestalt eines Engels, den eine fürchterliche Teufelsfigur zu erhaschen sich vergeblich bemüht, da ein anderer Engel mit einem gewaltigen Schwerte dem Teufel das eine Auge aussticht. Daneben steht eine Szene aus des Verstorbenen Leben, die zeigt, daß der Teufel zu seiner Jagd allen Anlaß hat. Der Mann nämlich hat »Wein, Weib und Gesang«, allerdings nicht in Luthers Sinne, geliebt: auf dem Schoße eine recht verdächtige Frauengestalt wiegend, schwelgt er in des Lebens materiellen Gütern, in Wein und Frucht! In einem anderen Felde sieht man die Hölle wie ein schreckliches Ungeheuer dargestellt, in dessen Klauen die Unglücklichen sich winden. Der Teufel treibt eine ganze Schar von Sündern herzu, in welcher sich merkwürdigerweise auch ein Papst befindet. Gegenüber sieht man das Paradies, hier als ein solider Mauersteinpalast gedacht, zu dessen Eingang man über eine Hängebrücke gelangt, unter der sich eine gähnende Kluft breitet. An der Pforte steht St. Peter mit dem Schlüssel und expediert die frommen Bittsteller. Auch die Wände des Kirchenschiffes tragen alte Kalkmalereien, aneinander gereihte Medaillons mit Darstellungen aus dem alten und dem neuen Testament. Zu Anfang des nächsten Jahres hofft das Nationalmuseum die vollständige Freilegung der Malereien beendet zu haben: die Kirche zu Vraa dürfte dann ein Wallfahrtsziel zahlreicher Kunstfreunde aus nah und fern bilden.

In **Gubbio** ist in der Kirche von S. Agostino, wie ein längerer Bericht im »Giornale d'Italia« (Nr. 309 vom 7. Nov.) meldet, unter der Tünche ein Fresko, das »Jüngste Gericht« darstellend, zum Vorschein gekommen. Es handelt sich offenbar um ein weiteres Stück des malerischen Schmuckes, mit dem die Schüler Ottaviano Nellis die Kirche ausgemalt haben, und dessen Überbleibsel man bei Crowe und Cavalcaselle (IV, S. 99, 100) verzeichnet findet. *G. Gr.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Glanzvoll hat die **Berliner Sezession** am letzten Sonnabend ihre *Winterausstellung* (bis 15. Januar) eröffnet. Die für den Außenstehenden ermüdende Paraphrase über den ganzen Katalog wollen wir uns ersparen und den »Säulen« der Vereinigung nicht wieder allbekanntes Lob spenden. Aber *eine* Persönlichkeit zwingt auf dieser Ausstellung derart zur Bewunderung, daß wir sie nicht übergehen können: *Käthe Kollwitz*. Vor dem Studienmaterial, das diese Frau enthüllt, heißt es einfach »Hut ab!« So sicher, so herb und dabei so mütterlich empfindsam (wir denken an die Studie »Das Kranke Kind«) zeichnet wohl heute kaum ein weiblicher Künstler Deutschlands. Und dabei ist Käthe Kollwitz Hausfrau und Mutter; das zu erwähnen gehört sich, weil es die Merkwürdigkeit dieser Erscheinung erhöht.

Köstlich sind diesmal die ausländischen Kollektionen, die uns die Sezession gewohnter Weise bietet: eine ganze Wand Turnerscher Aquarelle; ein Zimmer voll Rodinscher Skizzen; von Zorn etwa 40 Radierungen; von Larsson wenigstens soviel, um einen Begriff von dem Umfange seines Genies zu geben; von Marées eine Sammlung verblüffender Akte; eine ganze Beardsley-Ausstellung, vor der sich die Ästheten mit den schönen Schlipsen ihr Stelldichein geben; zwei neue Radierungen von Klinger (»Vom Tode«), und was der Kostbarkeiten mehr sind. Die ganze Veranstaltung ist das Ergebnis eines äußerst verfeinerten Geschmackes und sehr geschickter Marktverbindungen.

VERMISCHTES

Rom. *Vatikan.* Brand im vatikanischen Palast! Bedrohung der Bibliothek und der Skulpturengalerie! so ging das Gerücht an einem Montagmorgen, durch die Fama hundertfältig verbreitet und vergrößert, durch die ewige Stadt, und zahllose Federn setzten sich in Bewegung, für das Publikum die leckere Speise herzurichten. Die meisten hatten nur den Rauch über der Galleria lapidaria aufsteigen sehen, aber das genügte ihrer Phantasie, um Spalten mit der Beschreibung des Brandes und seiner Zerstörungen zu füllen. Vor allem regten sich die dunklen Mächte und der Fackelschein vom Vatikan her warf ein grelles Streiflicht auf die niemals schlummernden Gewalten, die im Finstern wirken. Wen konnte man anders verantwortlich machen für diesen Brand, als den Präfekten der Vatikana und welch eine unübertreffliche Gelegenheit, ein vollgefülltes Maß von Neid und Gehässigkeit auf den Hüter der Bibliothek und ihrer Schätze auszugießen. Die Schätze der Vatikana waren nicht einmal gefährdet gewesen. Nur einige Handschriften und Manuskripte hatte der Präfekt schleunigst aus seiner unweit der Brandstätte befindlichen Privatwohnung in die Bibliothek übertragen. Der Brand hatte sich abends gegen 8 Uhr in einem Dachraum am äußersten Ende der Galleria lapidaria entwickelt. Dieser Dachraum stößt an die Küche des Malers und Restaurators Maré, der nebenan unpäßlich im Bett lag und schlief, als der Brand begann. Er bewohnt dort oben noch zwei Zimmer, an die sich des weiteren die Räume des Präfekten anschließen. Unter dem Dache hatte dieser Maler mancherlei Tafeln und Kupferstiche aufgestapelt, die alle ein Raub der Flammen geworden sind. Aber weiter wurde nichts zerstört. Vom Giardino della Pigna her gelang es, das Feuer zu bändigen und auf einen vielleicht zehn Meter langen Raum zwischen zwei Quermauern des Dachstuhles zu beschränken. Die Löschung des immerhin in hellen Flammen lodernden Feuers wurde so meisterhaft und besonnen ausgeführt, daß auch kein Wasserschaden zu beklagen ist. Die Bibliothek selbst war durch ihre hohen starken Gewölbe gesichert, abgesehen davon, daß die Brandstätte nebenan über der Galleria lapidaria liegt. Man wird diesen Brand im Vatikan sehr bald vergessen haben. Seine Entstehung ist in völliges Dunkel gehüllt. Umfassende Sicherheitsmaßregeln sollen geschaffen werden. Die Kommentare dieses Ereignisses in Römischen Stadtblättern aber bieten merkwürdige Beiträge zur Psychologie des menschlichen Herzens.

E. St.

In der »Chronique des Arts« finden wir einige Mitteilungen **über den merkwürdigen Vertrag**, den die Firma Braun mit dem französischen Staate über das Photographieren im Louvre hat, die wohl auch deutsche Leser interessieren werden. Wie bekannt, ist nämlich das Photographieren im Louvre jedermann gestattet, der die allgemeinen Vorschriften der Hausordnung beachtet; ebenso wie auch in dem Luxembourg-Museum das Photographieren jedermann zusteht, weil alle im französischen Staatseigentum befindlichen modernen Gemälde in bezug auf das Reproduktionsrecht Gemeingut sind. Dieses Recht erweist sich aber bei näherer Betrachtung als das berühmte Messer ohne Klinge, dem das Heft fehlt; denn es darf zwar jeder photographieren, aber es werden nur für die Firma Braun die Bilder von der Wand genommen. Wie man in Paris sagt, soll der Vertrag, durch den Braun sich dieses Vorrecht und noch einige andere gesichert hat, vor langen Jahren von einem Ministerium auf die Dauer von fünfzig Jahren geschlossen sein (!!). In dem erwähnten Artikel der »Chronique des Arts« lesen wir nun, daß die Vertragszeit nunmehr bis auf zwölf Jahre verstrichen ist und daß anscheinend eine Bewegung im Gange ist, um diesen Vertrag vor der Zeit auf irgend eine Weise jetzt zu lösen. Das hieße aber aller Torheit die Krone aufsetzen, denn dadurch würde der Staat den einzigen Vorteil, den er von dem Kontrakt mit Braun hat, nämlich daß er nach Ablauf des Kontraktes in den Besitz der Platten kommt, auch noch verlieren. Die Bestimmungen des Vertrages waren lange Zeit hindurch geheim gehalten worden, er war, wie sich die Chr. d. A. ausdrückt »mysteriös«. Jetzt erfährt man, daß die photographische Firma sich verpflichtet hatte, 7000 Platten innerhalb der Zeit herzustellen und daß sie davon bisher 6000 hergestellt hat. Ferner hatte sich der Photograph es vorbehalten, ganz nach seinem Belieben die Stücke, die er photographieren will, auszuwählen und nur in den letzten Jahren des Vertrages hat der Staat ein Recht zu bestimmen, was photographiert werden sollte. Auf diese Weise ist es gekommen, daß bisher eine große Reihe für das Studium wichtiger, für den Verkauf weniger einträglicher Stücke bisher gar nicht photographiert wurden. Unser Gewährsmann meint also, daß der französische Staat nunmehr darauf dringen solle, das Bestimmungsrecht, das ihm in diesen letzten zwölf Jahren des Vertrages bleibt, gründlich geltend zu machen. —

Eine köstliche Probe feinsinniger Kunstkritik, einen wahren Stilrekord lasen wir kürzlich in einer Zeitung bei Besprechung einer Ausstellung von holländischen Gemälden. Es hieß dort:

»Betrachte die sabbern-saftigen Fleischfetzen von Therese Schwartze! Ich meine ihre Porträts in Öl. Sie zeigen eine sehr verdächtige Frischheit, wahnweise Ausführlichkeit, die befürchten lassen, man habe seine Brille vergessen oder leide an Augenschwäche. Es wird einem flimmerig vor den Augen beim Anblick der Menge lose hingeworfener Striche. Und dies geschah nicht aus Unkenntnis oder Unerfahrenheit, nein, sie war sich dessen wohl bewußt und tat es mit Routine. Ihre Pastellporträts hingegen kränkeln an bleichem Raffinement, das ebenso unangenehm berührt wie ihr Überfluß an blühender Ölfarbengesundheit.« — Auch nicht übel! —

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst für Alle, 1903, H. 3 (München, Bruckmann): H. Eckener, Das »Wie« und das »Was« in der Kunst. — H. Rosenhagen, Deutsche Kunstzustände. — Aus den Berliner Kunstsalons.

The Studio, 1903, Oktober-Heft: O. Sickert, The oil painting of J. McNeill Whistler. — R. Way, Mr. Whistler as a lithographer. — L. van d. Veer, The London sketch club and its members. — H. Bloomfield, The annual exhibition at the mount street school of art, Liverpool. — C. Praetorius, Art in british New-Guinea. — Count de Soissons, The etchings of Camille Pissarro. —

Kunst und Handwerk, 1903, H. 10 (Wien, Artaria & Co.): Klara Ruge, Amerik. Maler. — Ed. Leisching, Die Bronzen im Hofmobiliendepôt in Wien.

Zeitschrift für christliche Kunst, 1903, H. 8 (Düsseldorf, L. Schwann): Schnütgen, Hochgotisches rheinisches Schaualtärchen. — W. Effmann, Farbenschmuck am Äußeren des Domes zu Chur. — O. Buchner, Liturgische Saugröhrchen im alten Lederfutteral. — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf XVI. — Schnütgen, Silbervergoldetes roman. Leuchterchen, im Privatbesitz zu Köln. — A. Tepe, Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel II.

Rheinlande. Oktoberheft 1903: W. Schäfer, Theodor Rocholl, ein deutscher Schlachtenmaler. — Th. Rocholl, Ein Gedenkwort zum 100. Geburtstag L. Richters. — Br. Rüttenauer, Würzburg-Veitshöchheim. — A. Geiger, Ein Beispiel neuer deutscher Bauweise. — Fr. Koegel, Gespräche mit Rob. Franz. — H. Muthesius, Kunstgewerbe, Jugendstil und bürgerl. Kunst. — W. Schäfer, Die neue Kunstgewerbeschule in Düsseldorf.

Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, Jahrg. 3 H. 8 bis 9 (München, Vereinigte Druckereien und Kunstanst., Ig. Velisch): E. v. d. Busch, Die Radierungen des Kanonikus Busch auf Alt-Meißener Porzellan. — Th. v. Frimmel, Bilder von seltenen Meistern. XX. Kornelius Vroom. — O. Gaupp, James Whistler †. — A. Möller, Langes »bewußte Illusion« und »Meinongs Annahmen«. — P. Landau, Delacroix und sein Tagebuch. — J. Wolf, Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. — M. Escherich, Dürers Beziehungen zu gotischen Stechern.

Kunst und Künstler, Jahrg. II, H. 2 (Berlin, Br. Cassirer): Franz Winter, Tanagra (Schluß). — Jan Veth, Rheinreise II. — Jaro Springer, Fr. Lippmann. — E. Heilbut, Konstantin Somoff.

Gazette des Beaux-Arts (Paris) 1903, Novemberheft: Comte d'Haussonville, La statue de Voltaire par Pigalle. — S. Reinach, Un manuscrit de Philippe le bon à la bibliothèque de Saint-Pétersbourg. — P. Forthuny, James Whistler. — R. Koechlin, La sculpture Belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles. M. Germain Hediard, Les procédés sur Verre. — G. Riat, Artistes contemporains.

Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI. Bd., H. 5 (Berlin, G. Reimer): E. Polaczek, Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa. — Fr. Malaguzzi Valeri, Il Perugino e la Certosa di Pavia. — E. v. Dobschütz, Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte. — G. Swarzenski, Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit. — C. Winterberg, Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre (Schluß).

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Klassiker der Kunst I: Raffael. Stuttgart, Deutsche Verl.-Anst.; 5 M.

Klassiker der Kunst II: Rembrandt. Ebenda; 8 M.

The National-Gallery of Scotland. 40 Photogr. mit Text. London, Williams & Norgate; 215 M.

Foster, J. J., Miniature-Painters, British and Foreign. Ebenda. In 3 Ausg. zu 1075, 215 und 107,50 M.

Williamson, G., The History of Portrait-Miniatures 1531 bis 1860. Ebenda; 215 M.

Ward, H., and Roberts, W., Romney. 2 Bde. Ebenda; 260 und 170 M.

Foster, J. J., Mary Stuart und ihre Porträts. Ebenda; 540 und 215 M.

Williamson, G., Bryans dictionary of painters and engravers. Ebenda. 5 Bde.; à 32 und 21,50 M.

Kalcken, G. van, Peintures ecclésiastiques du moyen-age. Haarlem, H. Kleinmann; 96 M.

Muther, R., Die belgische Malerei. Berlin, S. Fischer; 6 M.

Die Kunst des Jahres 1903. München, Bruckmann; 5 M.

Glück, G., Aus Rubens Zeit und Schule. Wien, Tempsky; 18 M.

Stegmann, H., Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rokoko. Lief. 1. Lübeck, Nöhring; 4 M.

Schwartzenberger, A., Der Dom zu Speyer. Neustadt a. H., L. Witter; geb. 17 M.

BERICHTIGUNG

In dem Artikel K. Woermanns über »Bruck, Die elsässische Glasmalerei« in Nr. 1 der Kunstchronik sind nachstehend verzeichnete Druckfehler zu berichtigen:

Spalte 19, Zeile 15 v. unten: Magne satt Mayne;
„ 20, „ 22 „ oben: des Salomonfensters statt das Salomonfenster;
„ 20, „ 22 „ „ : der Herrad statt des Harrad;
„ 20, „ 5 „ unten: Meister statt Meisters;
„ 21, „ 7 „ oben: »rein« statt »wie«;
„ 21, „ 9 „ unten: eben statt aber.

Inhalt: Friedrich Lippmann. Von W. Bode. — Bernhard Berenson, The study and criticism of Italian art. Second series. — Ludwig Passini †; Werner Dahl †; Camille Pissaro †. — Nachfolger für Friedrich Lippmann. — Kalkmalereien in Nordjütland aufgedeckt; ein Fresko in Gubbio zum Vorschein gekommen. — Winterausstellung der Berliner Sezession. — Rom, Vatikan; Merkwürdiger Vertrag; Eine köstliche Probe feinsinniger Kunstkritik. — Kunstzeitschriften. — Neue Erscheinungen der Kunstliteratur. — Berichtigung. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang | 1903/1904 | Nr. 6. 27. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonalen Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER PARISER HERBSTSALON

In Paris wohnen mindestens vierzigtausend Menschen, die bildende Künstler sind. Vierzigtausend! Eine Armee! Angesichts dieser Zahl kann man es verstehen, daß die Pariser nicht genug mit den zwei oder vielmehr drei Riesenkunstmärkten haben, die uns in den Monaten Mai und Juni zum Schauen und Kaufen einladen. Obschon der Salon der Artistes français fünftausend, die Ausstellung der Société nationale dreitausend und der Katalog der »Unabhängigen« 2500 Nummern aufweisen, obgleich in den verschiedenen kleineren Ausstellungen zusammen mindestens dreitausend Werke gezeigt werden, was uns zur Totalsumme von rund vierzehntausend Kunstwerken bringt, die alljährlich in öffentlicher Ausstellung den Parisern gezeigt werden, so gelangt doch kaum der zehnte Teil der in Paris lebenden Künstler dazu, seine Arbeiten dem Publikum vorzuführen. Also ist es ganz gut zu verstehen, daß die Leute auf den Gedanken kamen, noch eine neue Ausstellungsgenossenschaft zu gründen, und nachdem dieser Gedanke einmal Wurzel gefaßt hatte, war es sehr vernünftig, diesen neuen Salon nicht mit den drei anderen großen Kunstmärkten zusammenfallen zu lassen. Die Notwendigkeit dieser Kunstmärkte einmal zugegeben — und wie die Verhältnisse heute liegen, sehe ich nicht ein, auf welche andere Art die Künstler ihre Arbeiten vor das Publikum und an den Käufer bringen sollen — kann man also die Idee dieses Herbstsalons nur gutheißen.

Freilich durfte man sich von vornherein nicht viel Neues versprechen. Einen Augenblick war zu hoffen, die Gründer der neuen Gesellschaft würden sich auf eine kleine und feine Auswahl beschränken und uns diese Sachen in der vornehmen und geschmackvollen Weise präsentieren, die durch das Beispiel der Wiener Sezession jetzt allenthalben in Deutschland gang und gäbe geworden ist. Aber diese Hoffnung wurde elendiglich zu Schanden. Die Herbstausstellung gleicht ebensosehr einem Bilderspeicher wie alle anderen Pariser Salons: Bild hängt an Bild, eines erschlägt das andere, von irgend welcher geschmackvollen Anordnung ist nicht mehr die Rede als bei dem Kunsthändler, der in seinem Magazin so viele Bilder wie möglich unterbringen muß. Der Herbstsalon hat sogar noch einen sehr großen Fehler, der den anderen Pariser Kunstmärkten nicht anhaftet: die Tagesbeleuchtung ist über die Maßen schauderhaft, und in vielen Räumen existiert sie überhaupt nicht. Die elektrische Beleuchtung aber, zu der man gegriffen hat, ist ein barbarischer Irrtum. Bei elektrischem Lichte Farbenkompositionen zu beurteilen, ist einfach unmöglich. Die Veranstalter des neuen Salons hätten besser getan, ihr Unternehmen auf das nächste Jahr zu verschieben, wenn sie kein anderes Lokal erhalten konnten als das Erdgeschoß des Petit Palais, das verzweifelte Ähnlichkeit mit einem düsteren Keller hat. Ich glaube auch nicht, daß die Reklamenummern der neuen Gesellschaft, wie Carrière, Besnard, Israels, Harrison, Alexander, Stuck, ihre Arbeiten noch fernerhin diesem Salon anvertrauen werden, wenn sie sich einmal von der absoluten Unzulänglichkeit dieses Lokales überzeugt haben.

Unter den gerügten Umständen ist es sehr schwer, die ausgestellten Arbeiten zu beurteilen, deren viele nur bei der alle Werte umwerfenden künstlichen Beleuchtung gesehen werden können. Quantitativ zeichnet sich der neue Salon vor den älteren Genossen sehr vorteilhaft dadurch aus, daß er nicht ganz tausend Nummern enthält, indessen ist das nicht weise Beschränkung, sondern einfach eine durch den eng begrenzten Raum des Petit Palais gebotene Notwendigkeit. Die Jury hat genau so viele Arbeiten aufgenommen, wie unterzubringen waren. Qualitativ ist ein Unterschied zwischen dem Herbst- und den Sommersalons nicht zu merken. Neues ist eigentlich nicht da, die Zahl der tüchtigen Leute ist groß, die der Mittelmäßigen noch größer, die ganzen Kerle selten wie überall auf der Welt, und diese ganzen Kerle haben nichts Neues geschickt: Besnard zwei Sachen, die er vor einem Vierteljahrhundert in London gemalt hat und besser in seinem Atelier behalten hätte, denn diese schottische Legende so wenig wie dieses Kircheninterieur verdienen in einem Atem mit den späteren, unendlich überlegenen Arbeiten des Künstlers genannt zu werden. Ebenso hat Carrière drei zwar nicht minderwertige, aber schon bekannte Sachen ausgestellt. Stucks Bildnis seiner Gattin mit dem Künstler selbst ist in Deutschland wohl längst bekannt. Ich glaube nicht, daß es ihm in Frankreich viele Bewunderer werben wird, trotz des tiefen und

ansprechenden Farbenakkords von schwarz, weiß und rot. Die beiden Personen sind gar zu steif, hölzern, leblos, puppenhaft, um den Porträtisten Stuck zur Geltung zu bringen. Israels ist viel besser vertreten: mit einer großen jüdischen Hochzeit, einem Dockarbeiter, der einen schweren Korb schleppt, und einer jungen Mutter, die in schummeriger Kammer ihr Kind füttert. Dies letztere Bild scheint mir das beste von der Sendung des Holländers. Von dem Meeresgestade des Amerikaners Harrison ist nichts zu sagen, da dieser Künstler uns schon seit vielen Jahren die nämliche oder doch sehr ähnliche Stimmung zeigt. Sein Landsmann Alexander dagegen hat ein weibliches Bildnis ausgestellt, das zu seinen besten Arbeiten gehören dürfte: verblaßt rosa Ballkleid mit mattgrünen Blumen, rosig angehauchte Arme und Hals, goldbrauner Grund, sehr delikat und vornehm.

Zwei gute männliche Bildnisse hat Jaques Blanche ausgestellt, der Engländer Bunny ist mit einem ganz schwarz und weiß mit wenig rosa gehaltenen tüchtigen Damenbildnis erschienen, sein Landsmann Belleroche mit einem interessanten weiblichen Porträt, rosa und weiß, der Italiener Orazi, dem man hier seit Jahren zum erstenmal mit einem Ölbilde begegnet, mit einer dämonischen, gelbgrün schwarzen Absinthtrinkerin, die an die vortrefflichen Illustrationen zu Edgar Allen Poe des nämlichen Künstlers erinnert, Louis Picard mit einem jungen Mädchen in weiß, das sich von einem lichtblau anfangenden und allmählich ins dunkelste Blau übergehenden, fein harmonisierten Grunde abhebt, Emil Wery, der uns sonst zu golden beleuchteten holländischen Kanälen führte, mit einem zarten weiblichen Bildnisse, das beinahe von Picard sein könnte.

Einige ausgezeichnete Interieurs: von Eduard Vuillard ein Frühstücktisch, rosige und blonde Töne überraschend fein zusammenklingend; von Felix Valloton eine halb von hinten gesehene Dame am Toilettetisch, graugrünblaues Morgenkleid, ebensolcher Fußboden, rostrote Zimmerwand, eine sehr saubere, kühle und angenehme Harmonie; von dem Belgier Georges Le Brun eine flämische Stube, verblaßt grün und graublau, ein roter Fleck durch einen Rosenstrauß, ein blauer durch eine auf dem stillen Stuhle sitzende Puppe, alles still und ruhig, im Gegenstand wie in den Farben; endlich Belleroche mit zwei vornehm diskreten, poesievollen Stuben, wo junge Mädchen eine geräuschlose Hantierung besorgen.

Wenig ist von den Landschaftern, nicht viel mehr von den Darstellern des Volkes und gar nichts von den dekorativen Künstlern zu sagen. Eine träumerische Dorfkirche im Zwielicht des Abends von Desiré Lucas, drei vortreffliche Landschaften mit Fluß und Uferbäumen von dem Amerikaner Gihon, eine brutale spanische Prozession von Gumery, zwei noch brutalere spanische Menschengruppen von Iturrino, gute impressionistische und koloristisch interessante Landschaften von Moret und Picabia, das wäre ungefähr das wesentliche auf diesem Gebiet. Schließlich muß von den Malern noch Paul Gauguin genannt werden. Dieser vor wenigen Monaten auf einer Südseeinsel verstorbene Künstler war seinerzeit in Paris nicht weniger genannt, als Sisley, Pizarro, Claude Monet und Cézanne. Er hat besonders mit Cézanne große Ähnlichkeit, erinnert aber hier und da auch an Lucien Simon. Gauguin hatte vor zwanzig Jahren großen Erfolg in Paris, allerdings keinen rein künstlerischen, sondern zum guten Teil durch die Absonderlichkeit seiner Kunst veranlaßten Erfolg. Dann verschwand er und man hörte nichts mehr von ihm. Er hatte sich nach Tahiti zurückgezogen und modellierte, malte und zeichnete dort für die Eingeborenen, unter denen er lebte. Einmal noch kam er nach Paris zurück und stellte eine merkwürdige Sammlung überaus naiver und kindischer Gemälde und Skulpturen aus, die von den rohen Kunstwerken der Südseeinsulaner sichtlich beeinflußt waren. Die Veranstalter des Herbstsalons haben einige seiner Südseebilder in ihrer Ausstellung vereinigt, fast lauter Sachen, die sehr an Cézanne und Sisley erinnern und heute weder etwas Neues sagen noch zu besonderer Bewunderung aufregen.

Bei der Skulptur ist wohl nichts zu nennen. Diese Abteilung ist nur sehr mäßig beschickt, und unter den vorhandenen Gegenständen ist mir nichts Bemerkenswertes aufgefallen. Dagegen ist die Ausbeute bei den Griffelkünsten, bei den Zeichnungen und Pastellen u. s. w. lohnend. Aman-Jean hat drei Pastelle gesandt, jedesmal ein weiblicher Kopf in farbiger Drapierung, einmal blau und rot, dann grün und rosa, endlich lila, purpur und blaßgelb. Von Cheret sind drei reizende, an die besten Rokokomaler erinnernde Rötelzeichnungen da, und das bringt mich auf die Tatsache, daß der von dem bekannten Plakatkünstler ausgemalte Salon im Hotel de Ville neulich zum erstenmal dem Publikum geöffnet war. Ich stehe nicht an, diesen Salon, trotz der Nachbarschaft der Malereien von Puvis de Chavannes, von Besnard, von Roll, von allen anderen Größen der zeitgenössischen französischen Malerei, für den reizendsten und anmuthigsten im Pariser Stadthause zu erklären. Cheret hat hier gezeigt, daß er nicht nur der graziöseste Plakatkünster, sondern einer unserer amüsantesten, interessantesten und feinsten Koloristen und Dekorateure ist. Schade, daß ihm nur ein einziges Mal Gelegenheit wurde, sein großes Talent an einer würdigen Aufgabe zu zeigen. Fast das nämliche ließe sich von Willette sagen, dem bisher weder Staat noch Stadt einen würdigen Auftrag gegeben haben, und der nur in einigen Künstlerkneipen und in einem Theater auf dem Montmartre seine große dekorative Begabung betätigen durfte. Er ist auf dieser Ausstellung mit mehreren anmutig neckischen Zeichnungen und einem reizenden Pastell vertreten. Auf Maxime Dethomas habe ich vor einigen Monaten bei Gelegenheit seiner Sonderausstellung bei Durand-Ruel hingewiesen. In seinen hier ausgestellten Aquarellen und Zeichnungen behauptet er als eigenartiger und männlich starker Künstler seinen Platz etwa zwischen Toulouse-Lautrec und Lucien Simon. Endlich seien noch die höchst interessanten Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen

von Georges Bottini genannt, einem viel versprechenden jungen Künstler, der sich zwischen den Japanern und europäischen Impressionisten seinen eigenen Weg sucht und dabei zu überaus reizenden Resultaten gelangt. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

ITALIENISCHE KUNSTPFLEGE[1])

Was in Italien aus Privatbesitz für öffentliche Sammlungen noch gerettet werden kann, ist herzlich wenig. Nach allen Verkäufen durch Jahrhunderte waren nur einige wenige große Sammlungen übrig geblieben; von ihnen hat die italienische Regierung, indem sie von ihrem Veto gegen den Verkauf ins Ausland Gebrauch machte, die bedeutendsten an sich gebracht und zwar um ein Spottgeld, so (dank namentlich der rastlosen Tätigkeit von Professor Venturi) die Galerie Borghese, die Sammlungen Ludovisi, Corsini, Torlonia, die Kunstwerke im Besitz des Hospitals S. Maria Nuova in Florenz und so fort. Viel mehr, unendlich viel mehr für die Erhaltung der Kunstwerke in Italien als durch den Ankauf des ganz zusammengeschmolzenen Privatbesitzes kann geschehen durch eine richtige Konservierung der zahllosen und unschätzbaren Werke, die überall in öffentlichem Besitz in Italien sich befinden: in den Galerien, in den Straßen, an den Gebäuden und vor allem in den Kirchen. Freilich hat auch nach dieser Richtung der italienische Staat gute Vorsorge getroffen; ja, diese Sorge war eine der ersten, die das neue Italien sich angelegen sein ließ. Jede Provinz hat ihre Inspektoren zur Beaufsichtigung der Kunstwerke, in jeder Provinz sind diese seit Jahrzehnten bereits aufs sorgfältigste inventarisiert, in manchen Gegenden neuerdings auch für das Archiv des Kultusministeriums photographiert worden. Nach dieser Richtung kann Italien allen anderen Staaten als Vorbild dienen. Aber diese Überwachung, die Fürsorge für die Erhaltung der Kunstwerke, ihre Restauration, ihre Aufstellung und so fort ist ein gar schwieriges Ding, zumal in Italien, wo Staat und Kirche seit langem auf dem Kriegsfuß oder — was noch schlimmer ist — auf gar keinem Fuß miteinander stehen. Denn in den Kirchen sind ja die Hauptschätze geborgen; dort ist aber die Erhaltung am schwierigsten, die Aufstellung am ungünstigsten, die Sorge am geringsten. Und gerade hier scheut man sich einzugreifen. Gelegentlich, abseits in den kleineren Provinzstädten, stehen wohl Behörden und Geistlichkeit noch in guter Beziehung; dann geht man Hand in Hand gerade in der Pflege der lokalen Kunst, vereinigt die Bilder aus den Kirchen in den Museen oder gibt ihnen einen guten Platz in den Kirchen selbst, stellt sie wieder in ihre alten Rahmen, sorgt für vorsichtige Restauration und so fort. So hat man es in Brescia, Parma, Treviso und anderen Städten, namentlich in Norditalien gemacht. Wo dies aber nicht der Fall ist, sieht's meist böse aus, da die einen die Sache absichtlich verkommen lassen und die anderen nicht ernstlich einzugreifen wagen. So gerade an den Hauptkunststätten Italiens: in Florenz, Venedig, Rom.

Man trete in Florenz nur in die erste beste große Kirche. Ich nehme S. Croce, das zum Nationalheiligtum erklärt ist. Die Kirche ist voll der herrlichsten Grabsteine, die zum Teil nachweislich auf die ersten Künstler zurückgehen, auf Desiderio, Ghiberti und andere; trotzdem werden sie nach wie vor als Pflaster benutzt; in wenigen Jahrzehnten wird kaum auf einem mehr als ein dürftiger Rest der Zeichnung zu erkennen sein. Als ich mit einem der leitenden Männer an Ort und Stelle darüber sprach, meinte er, es lohne sich kaum noch, etwas dafür zu tun, da die Steine ja von früher her so stark abgetreten seien, und sie an der Wand aufrichten zu lassen, könne er sich nicht entschließen, da sie doch für den Boden bestimmt seien. S. Croce birgt eine der herrlichsten Statuen Italiens: die große Bronzefigur des heiligen Ludwig von Donatello; sie steht wohl fünfzehn Meter hoch an der dunklen Eingangswand unter dem Fenster, so daß sie fast unsichtbar ist — ein Werk, für das im Handel heute gewiß zwei Millionen Franken bezahlt werden würden! In S. Maria Novella, der zweiten prächtigen Bruderkirche von Florenz, die von oben bis unten voll ist von herrlichen Kunstwerken aller Art, sieht's noch schlimmer aus. Daß Orcagnas Fresken, daß Cimabues Altarbild regelmäßig ganz finster sind, versteht sich von selbst: es war ja von jeher so! Masaccios Gekreuzigter mit den herrlichen Stiftern zur Seite, eine der großartigsten Schöpfungen der Renaissance, ist an der Eingangswand total im Dunkeln. Die Bronzegrabplatte Ghibertis im Chor wird der Fremde vergeblich suchen; hier liegt sie zwar nicht mehr auf dem Boden, aber sie steckt im Innern des abscheulichen modernen Holzbaues, der die Rückseite des Altars bildet! Noch bedenklicher steht's hier um Ghirlandajos berühmte Fresken. Wer sie seit einem Menschenalter Jahr um Jahr gesehen und studiert hat, wird gleich mir mit Schrecken den raschen Verfall dieser Fresken wahrgenommen haben. Und wie mit diesem, so geht es mit manchen anderen herrlichen Freskenzyklen in Italien! Kein Wunder, wenn man sieht, wie man sie vernachlässigt. Jahre und Jahrzehnte vergehen, ohne daß sie gereinigt werden, fingerdicker Staub legt sich auf die unebenen Wandflächen, und dieser Staub, namentlich wenn er sich mit Feuchtigkeit verbindet, dringt in die Fresken ein und frißt die Farbe weg. Wenn sie dann noch, wie in der Novella, ein Riesenfenster zur Seite haben und dem zehrenden Licht ausgesetzt sind, so ist ihr völliger Ruin nur eine Frage der Zeit! Ein anderer Freskenzyklus, eines der großartigsten Kunstdenkmale in ganz Italien, die Fresken Piero della Francescas in S. Francesco zu Arezzo, ist seit langen Jahren der Zerstörung durch die jammervolle Restauration dieser Kirche ausgesetzt: Wände werden abgerissen, der Boden aufgewühlt, Altäre versetzt, ohne daß die Fresken geschützt werden, die der Staub fast unkenntlich gemacht hat. Erst in neuester Zeit sollen sie durch eine Bretterwand, die man vor den Chor gezogen hat, geschützt sein — geschützt? Als ob nicht durch die Fugen der Staub in dichten Wolken hindurchzöge!

Ähnliches gilt von einer ganzen Reihe von Fresken, namentlich in Kirchen, in denen noch Gottesdienst von frühmorgens bis zum späten Abend abgehalten wird, oder die, wie S. Croce, zu Nationalmonumenten erklärt worden sind, wo also Staub und Rauch ununterbrochen aufgewirbelt werden. Solchen Schäden gegenüber sollte man sich rechtzeitig fragen, ob es nicht notwendig ist, diese Fresken ganz abzunehmen und in Museen unterzubringen, wo sie obenein sehr viel besser zu sehen wären! Für diese einfache und billige Manipulation des Übertragens hat man ja gerade in Italien verschiedene der geschicktesten Künstler, voran Stefanoni von Bergamo, die ohne die geringste Beschädigung jedes Fresko, selbst von Gewölben abnehmen und übertragen. Aber ehe man sich zu einer so gründlichen Operation entschließt, werden die Kranken — fürchte ich — ihrem Übel unrettbar verfallen sein!

Die Brera bringt mich auf eine andere Frage, die jetzt

---

1) W. Bode hatte kürzlich in der »Voss. Ztg.« einen größeren Aufsatz über italienische Reiseeindrücke veröffentlicht, in welchem die auf die Kunstpflege sich beziehenden Erörterungen uns so interessant erschienen, daß wir den Verfasser gebeten haben, einen Teil davon in einer erweiterten Form hier zum Abdruck zu bringen.

D. Red.

die Galerien Italiens lebhaft bewegt: die Art der Aufstellung der Gemälde. Mailand hat seit langer Zeit das rührigste Kunstleben in Italien, und daran nehmen auch seine Kunstsammlungen in vorteilhaftester Weise teil. Nach einem der feinsinnigsten Kunstkenner, den Italien gehabt hat, nach dem Maler Giuseppe Bertini, dem recht eigentlich die Zusammenbringung der prächtigen Sammlung Poldi-Pezzoli zu danken ist, hat die Brera in Corrado Ricci einen der rührigsten Kunsthistoriker zu ihrem Direktor bekommen. Er hat in Jahresfrist zur Ausführung gebracht, was in anderen Sammlungen Italiens durch Jahrzehnte ventiliert und schließlich doch nicht ausgeführt wird. Eine Anzahl interessanter Gemälde, die aus napoleonischer und österreichischer Zeit leihweise an entlegene Dorfkirchen abgegeben waren, hat er wieder aufgefunden und zurückgebracht, und neuerdings hat er die ganze Galerie völlig umgestellt. Im allgemeinen hat sie dadurch sehr gewonnen. Herrliche Gemälde, wie Carpaccios und Gentile Bellinis große Malereien sind jetzt überhaupt erst zu sehen, und der Ehrensaal mit den Bildern von A. Mantegna, Signorelli, Giov. Bellini und Crivelli ist von äußerst harmonischer Wirkung. Dabei ist die historische Anordnung ganz streng innegehalten; die störende Wirkung durch Ungleichheit einzelner Bilder in Größe, Farbe, Erhaltung und sofort ist allmählich in geschicktester Weise ausgeglichen worden. Es kann daher nur aufs wärmste begrüßt werden, daß Corrado Ricci zum Generaldirektor der Museen in Florenz berufen worden ist. Hier gibt's besonders viel zu tun. Man hat durch Jahrzehnte sich mit kleinen Mittelchen zu helfen gesucht. Seit Jahren ist ein Umbau der Uffizien im Gange, einige neue Säle sind sogar schon eröffnet. Aber diese sind zum Teil gar nicht günstig, wenigstens nicht für so kolossale Bilder wie die beiden unfertigen Rubens und das Triptychon von Hugo van der Goes. Neugierig sind wir, was Ricci mit der Tribuna machen wird. Dieser berühmte Saal, dessen Anordnung als sacrosanct gilt, ist offen gesagt abscheulich! Weder die Statuen noch die Bilder haben nur leidliches Licht; sie schaden sich gegenseitig, und der Mischmasch von Meisterwerken aller Schulen und Zeiten wirkt höchst unerfreulich. Obendrein war die Tribuna ursprünglich gar nicht dafür bestimmt.

In der Kunstwelt Italiens spielt der Bureaukratismus, von dem ja alle alten Kulturländer ein Lied singen können, eine vielfach verhängnisvolle Rolle. Da wird alles von oben regiert, der Minister und seine Räte bestimmen alles! Die Hunderttausende, die Florenz und Venedig an Eintrittsgeldern in die Sammlungen und an Gebühren für die Ausfuhr von Kunstwerken jährlich einnehmen, werden vom Ministerium einkassiert und dort ganz nach eigenem Ermessen verwendet, vor allem für Ausgrabungen, für die Restauration von öffentlichen Gebäuden, für Monumente und so fort; die Galerien in Florenz, in Venedig und so fort, die jene Summen eingebracht haben, können froh sein, wenn ihnen gnädigst der zehnte Teil davon für diese oder jene Erwerbung zugewiesen wird. Aber auch diese Erwerbungen werden meist von oben kommandiert; ob dieses oder jenes Bild oder sonstige Kunstwerk, das bei der Ausfuhr angehalten oder sonst erworben worden ist, in der Brera, in den Uffizien oder in der Galerie von Turin oder Neapel aufzustellen ist, bestimmen wieder ausschließlich der Minister und seine Räte, und auf die Entscheidungen von dort muß oft Jahr und Tag gewartet werden. Das verstimmt natürlich die Beamten der Sammlungen, es lähmt ihre Tätigkeit und macht sie ängstlich oder gleichgültig. Wo daher in besonders rührigen Gemeinwesen städtische Kunstsammlungen entstehen konnten, finden wir meist ein regeres Leben, eine freudigere Tätigkeit. Möge man den Grundsatz »Italia farà da se« innerhalb der Verwaltungen Italiens doch mehr zur Geltung bringen; der Kunstpflege würde dies sicherlich nur zum Nutzen gereichen! *W. BODE.*

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAGE GOTTFRIED SEMPERS AM 29. NOVEMBER

Einen ergreifenden Einblick in die Seelenstimmung, in die Sorgen, Arbeiten und weitfliegenden Pläne Sempers zur Zeit seines Exils 1850 in Paris gewährt ein inhaltsreicher Brief von ihm an seinen früheren Vorgesetzten und Freund in Dresden, den kunstbegeisterten sächsischen Minister Baron Bernhard von Lindenau. Dieser Brief wurde vor einigen Jahren von Dr. F. Becker unter der lange verborgen gebliebenen Künstlerkorrespondenz des Barons von Lindenau aufgefunden und von Schulrat Procksch in einem Altenburger Gymnasialprogramm publiziert, verdient es aber sehr, als Beitrag zur Lebensgeschichte des großen Architekten und Gelehrten auch weiteren Kreisen bekannt gegeben zu werden. Der Brief lautet:

Ew. Excellenz

waren mir stets freundlich gesinnt, weshalb ich es wage, mich Ihnen in diesen Zeilen vertrauensvoll und ehrerbietigst zu nahen. Sie sind geschrieben an der Grenze eines verhängnisvollen Entschlusses, da mein Fuß noch zaudert, die Bretter zu betreten, die mich in den neuen Weltteil hinüberführen sollen.

Seitdem ich Dresden verließ, lebe ich in Paris, beschäftigt mit einer literarischen Arbeit, die ich schon vor mehreren Jahren im Auftrage Viewegs aus Braunschweig übernommen hatte. Ich wollte für die Bauwissenschaften einen Weg versuchen, der durch Cuvier und andere in den Naturwissenschaften zuerst gezeigt wurde und dem Studium derselben erst Richtung und Halt gab, und stellte mir die Aufgabe, eine vergleichende Baulehre zu schreiben.

Obgleich ich nun zu dieser Arbeit durch meine Vorträge vorbereitet war, fühlte ich dennoch erst den ganzen Ernst der Aufgabe, als es sich darum handelte, damit vor das große Publikum zu treten. Der reiche Stoff, mancherlei aus Not oder in der Aussicht auf Erlangung von Aufträgen übernommene Zwischenarbeiten, Reisen, Krankheit, kurz Störungen aller Art machten, daß sie nicht schnell vorrücken konnten.

Sei es nun, daß Vieweg, der mir anfangs freundlich entgegenkam, die Geduld verloren hat, sei es, daß die schlechten Zeiten ihn bedenklich machen, sei es endlich Furcht, durch Geschäftsberührungen mit mir sich zu kompromittieren, seit der gegen alle an der Bewegung von Dresden beteiligte bewiesenen Strenge, kurz, ich erhalte keine Antwort auf meine Bitten um Vorschuß.

Somit bin ich genötigt, eine mir nur für den Fall einer Auswanderung nach Amerika zur Disposition stehende Geldsumme anzunehmen und das schon vorgeschrittene Werk, von dem ich mir viel versprach, aufzugeben. Denn dort wird es schwer sein, die dazu nötigen artistischen und wissenschaftlichen Hilfsmittel zu finden. Wie schmerzlich mir dieses ist, können Ew. Excellenz ermessen.

Zugleich ergreift mich das Gefühl der Anhänglichkeit an die alte Welt mit ihrer Kunst und Wissenschaft, und die Bangigkeit, dem ungewissen Lose einer Übersiedelung das Glück einer zahlreichen Familie anzuvertrauen, um so lebhafter, je näher die Entscheidung heranrückt.

Da kommt mir der Gedanke, Ew. Excellenz um Rat und Beistand zu bitten, ehe unwiderrufliche Schritte geschehen sind.

Mir ist ein Gespräch mit Ew. Excellenz in lebhaftem Andenken, in welchem die Rede davon war, mich in einer artistisch-wissenschaftlichen Mission nach Asien zu schicken.

Damals erschreckte mich der Gedanke. Der behaglich installierte Familienvater sträubte sich dagegen, den Künstler begeisterte er.

Jetzt würde ich in einem solchen Unternehmen das täglich mehr schwindende Selbstvertrauen wieder gewinnen; ich würde die Expiation eines mühevollen Exils erfüllen, den politischen Wirren entrückt sein, meiner verwaisten Familie die nötigste Unterstützung verschaffen und meinen Wunsch, meinem Vaterlande, das ich liebe und das mich kennt, ferner zu dienen, erfüllt sehen. Richtung meiner zugleich wissenschaftlichen und künstlerischen Bildung, Gewohnheit des Reisens im Orient, spezielle Vorbereitung durch das ganz frische Studium asiatischer und ägyptischer Kunst, welches meine literarische Arbeit veranlaßte, Festigkeit der Konsttitution, machen mich zu der Erfüllung eines solchen Aufrages, wie ich glaube, geeignet, falls es möglich wäre, den gerichtlich Verfolgten damit auszuzeichnen.

Ich verbinde mit dieser wahrscheinlich chimären Idee nicht die Aussicht und kaum den Wunsch einer Wiederherstellung meiner bürgerlichen Existenz in Deutschland, noch meiner Rückkehr auf dem Wege der Begnadigung. Auch denke ich dabei nicht an Sachsen, sondern an einen andern deutschen Staat.

Wenn irgend, so ist ihre Realisierung nur durch Ihre Vermittlung möglich. Einesteils wegen Ihres Einflusses und Ihren nahen Berührungen mit allen ersten Autoritäten in den Wissenschaften und Künsten in Deutschland, anderenteils deshalb, weil Sie mich kennen, mein Wesen, meine Aptitüden richtig beurteilen.

Die Werke assyrischer Kunst sind erst aus ihren tausendjährigen Gräbern erstanden. Unsere deutschen Sammlungen haben noch meines Wissens nichts davon aufzuweisen. Kein deutscher Reisender seit Niebuhr hat jene Gegend betreten, oder wenigstens Untersuchungen dort angestellt.

Eine Durchforschung der europäischen Türkei würde ebenfalls manches Neues ans Licht bringen; für griechisch-römische Kunst wie für byzantinische Zeit, das Mittelalter und den Islam. Nur weniges ist darüber bisher erschienen.

Kleinasien und selbst Ägypten bietet noch immer neuen Stoff und eine unversiegbare Fundgrube für Erwerbung von Kunstschätzen.

Für den Fall, daß ich nach Amerika auszuwandern mich genötigt sehe, habe ich den Plan, in New York eine Privatlehranstalt für Architekten und Techniker zu errichten.

Was raten mir Ew. Excellenz? Soll ich die letzten Bande, die mich an das Vaterland knüpfen, soll ich meine Schrift zerreißen und übersiedeln? Soll ich sie fortsetzen? Wie dazu die nötige Frist in Europa gewinnen?

Ich wage es, Ew. Excellenz, um die Gunst einer recht baldigen Beantwortung dieser Fragen und um Ihre Ansicht über die Möglichkeit und die Art Ihrer Realisierung meiner abenteuerlichen Missionsidee zu bitten.

Würde ich innerhalb vierzehn Tagen keine, wenn auch nur vorläufige Antwort erhalten, so würde ich eine Bestätigung meiner Befürchtung darin erkennen, durch diese Zuschrift Unangemessenes gewagt zu haben. Ich würde endlichen Entschluß fassen und meine Tribus nach Amerika verpflanzen.

Jedenfalls aber verharre ich stets in dem Gefühle wahrer Verehrung und aufrichtigster Anhänglichkeit für Ew. Excellenz, in welchem ich ehrerbietigst zeichne

Ew. Excellenz

Paris den 10. April 1850

allerergebenster Diener
Gottfried Semper.
59 rue Rochechouart
chez Mr Sechan, peintre.

BÜCHERSCHAU

Franz Pascha, *Kairo.* Berühmte Kunststätten Nr. 21. Leipzig, E. A. Seemann 1903. 160 S. mit zahlreichen Abbildungen. M.

Der hochverehrte Senior der heutigen Forscher auf dem Gebiete der arabischen Kunst, dem wir die wertvolle Arbeit über die Baukunst des Islam in Durms Handbuch der Architektur verdanken, hat nochmals zur Feder gegriffen, um, was ihm ein halbes Jahrhundnrt der Arbeit und des Forschens in der Denkmälerwelt von Kairo an Kenntnissen und Eindrücken einbrachte, als Vermächtnis an die Vielen zu übermitteln, die heute an den Nil pilgern, um dort aus dem offenen Buche von Natur und Kunst zu lernen. Das ist eine Tat, für die wir nicht genug danken können. Es gibt heute zwar bereits manchen, der eine Ahnung vom Werden einzelner Gebiete der arabischen Kunst hat, aber keinen, der das Ganze der ägyptischen Gruppe so überblickt wie »Franz Pascha«. Ich möchte daher, bevor ich das Buch den Touristen empfehle, es zunächst den Gelehrten als den besten, heute vorhandenen Führer nennen.

Schon die Anordnung ist eine systematische. In chronologischer Folge wird zuerst die älteste Bautätigkeit, dann die Periode der Foatimiden, Ejubiden, Mamluken und Türken vorgeführt. Dann folgen in sachlicher Gruppierung zuerst die Profanbauten: gewöhnliche Wohnhäuser, Paläste, Okellen, öffentliche Bäder, endlich zum Schluß die Monumente der Nekropolen, die sogenannten Mamluken- und Kalifengräber. Zahlreiche vorzügliche Abbildungen, zum Teil vom Autor selbst aufgenommen, zum Teil nur ihm als Mitglied des Comité de conservation des monuments de l'art arabe zugänglich, vervollständigen ein Gesamtbild, das die deutsche Literatur als erste auf diesem Gebiete besitzt. Möchte das Büchlein das Morgenrot einer wissenschaftlichen Forschung werden, die nicht immer wieder das Problem der arabischen Kunstentwickelung als den Tummelplatz geistreicher Theorien auf dem Gebiete der Arabeske und Polygonalornamentik behandelt, sondern, wie die Spezialarbeiten von van Berchem und Sarre, den Dingen vom historischen Standpunkt aus im Orient selbst nachgeht und uns ganz neue Ausblicke in die Vielgestaltigkeit der Völkerschiebungen, die dabei in Betracht kommen, eröffnen. Franz Paschas Stärke liegt auf dem Gebiete der Bautechnik. Er hat als Architekt und Begründer der Konservierung der arabischen Denkmäler Kairos in dieser Richtung die genauesten Beobachtungen gemacht. In die historischen Bahnen ist er dann durch eine andere Großtat, die Begründung des arabischen Museums, gekommen. Die deutsche Wissenschaft darf den Wiesbadener Julius Franz mit gerechtem Stolz zu den ihrigen zählen.

Bescheiden, wie Franz Pascha zeitlebens war, stellt er als die Gesichtspunkte, die ihn bei Abfassung seines Werkchens leiteten hin, »einmal dem größeren Publikum die fernliegenden arabischen Monumente Kairos, welche bis jetzt in Fachschulen und Handbüchern so stiefmütterlich behandelt wurden, näher zu bringen und in zahlreichen beigegebenen Abbilduugen eine Sammlung orientalischer Kunstformen zu liefern, welche bei dem sich jetzt vollziehenden Umschwung der Ansichten über die Bedeutung des Orientes in der Kunstgeschichte von nicht geringem Interesse sein dürften; dann aber auch den an die Ufer des Niles pilgernden kunstsinnigen Wanderern, die oft monatelang in der Hauptstadt verweilen, einen technischen Führer zum eingehenden Studium der eigenartigen Monumente in die Hand zu geben. Das Büchlein enthält in kurzgefaßter Form eine große

Anzahl von bezüglichen historischen und kunstgeschichtlichen Notizen, die den in ihren verschlungenen Lettern selbst für den gewöhnlichen Arabisten größtenteils unleserlichen Aufschriften der Denkmäler, aus meist fremdsprachlicher, oft schwer zugänglicher Speziallitcratur genommen wurden.«

Ich sehe die Sache etwas anders an. Ich weiß, daß sich der mehr als Siebzigjährige mit dieser neuen, mühevollen Arbeit einen Denkstein gesetzt hat, der mit dem wachsenden Interesse für Wesen und Wert des Orientalischen in immer strahlenderes Licht treten wird.

Josef Strzygowski.

Walter Crane und **Burne-Jones,** zwei Künstlermonographien von O. von Schleinitz, im Verlage von Velhagen & Klasing.

O. von Schleinitz, der den Lesern der Kunstchronik durch seine Londoner Briefe wohl bekannt ist, lebt seit langen Jahren in London und verfolgt mit Aufmerksamkeit die hervorstechenden Erscheinungen des englischen Kunstlebens. Sein Eifer führt ihn nicht nur in die schier zahllosen Sammlungen, Ausstellungen und Kunstauktionen, sondern auch in die Ateliers der Künstler und läßt ihn mancherlei interessante Einblicke in das intime Wesen der Künstler tun. So hat er sich für seine Biographie Walter Cranes beim Meister selbst oft und gründlich orientiert und weiß in schlichter, chronologisch vorgehender Darstellung ein Bild dieser vielseitigen, feinsinnigen und gemütvollen Künstlernatur zu zeichnen. Ohne sich viel mit ästhetischen Erwägungen aufzuhalten, reiht er Tatsachen an Tatsachen, gibt dazwischen zahlreiche Reminiszenzen und Lesefrüchte und unterstützt seine Worte durch eine gute und reichliche Auswahl von Abbildungen nach Werken Cranes aus allen Perioden und den verschiedenen Zweigen seines Kunstschaffens.

In der Monographie über *Burne-Jones* steckt gewiß ein gut Teil mühevoller Arbeit, aber die Überfülle von Einzelnotizen über Lebensvorgänge und Werke des Künstlers, über Mitlebende und Mitstrebende ist noch nicht zu einer befriedigenden Durcharbeitung und Gliederung gekommen. Der Verfasser hat kaum den Versuch gemacht, diese stille, große, poetische Malernatur zu ergründen, den Stimmungsgehalt dieser eigenartigen Schöpfungen zu erfassen und mit klärenden Worten eine Vorstellung von der Bedeutung Burne-Jones im modernen englischen und internationalen Kunstschaffen zu erwecken. Gern würde man die Abschnitte über die Größenmaße und über die Auktionspreise von Bildern Burne-Jones missen; so was mag den Sammler interessieren, reißt aber aus der Stimmung.

B.

NEKROLOGE

Camille Pissarro †. Den Führern des Impressionismus in der Malerei ist fast ohne Ausnahme ein hohes Alter beschert worden. Alfred Sisley war ein Siebziger, als er vor drei Jahren starb, Claude Monet, der immer noch seine zwei oder drei Bilder in der Woche malt, Degas, den die immer zunehmende Schwäche seiner Augen mehr und mehr am Arbeiten hindert und Renoir, der als gebückter Greis auf seinen Stab gebogen durch die Rue Caulainourt zu seinem Atelier wandelt, stehen alle in den Jahren, welche der Psalmist als die Grenze des menschlichen Lebens bezeichnet, und der kürzlich gestorbene Camille Pissarro hat auch ein Alter von 73 Jahren erreicht. Der Maler, dessen weißer Patriarchenbart in Paris so bekannt war wie die kleine Gestalt Menzels in Berlin, war, wie schon sein Name andeutete, kein geborener Franzose. Indessen hatte seine Wiege auch nicht in Spanien gestanden, sondern er enstammte der fernen Antilleninsel St. Thomas, um deren Besitz seit Jahren zwischen Dänemark und den Vereinigten Staaten verhandelt wird. Im Anfange der fünfziger Jahre kam er nach Paris und arbeitete zunächst unter der Leitung Corots. Aus den Arbeiten seiner ersten zwanzig Jahre ist nicht viel erhalten, und zwar ist der deutsch-französische Krieg schuld an diesem Verluste. Ein Häuschen, das der Maler in Argenteuil bewohnte und worin er mehrere hundert Bilder hatte, wurde damals in Brand geschossen und mit seinem Inhalt vernichtet. Nach dem Kriege ging Pissarro mit Monet, Sisley und Daubigny nach England und von dort brachten sie später den sogenannten Impressionismus nach Frankreich zurück. Der Name ist unrichtig und entstand nur durch einen Zufall. Bei einer Ausstellung bei Nadar im Jahre 1874, wo die Impressionisten zum erstenmal gemeinsam und unter sich auftraten, hatte Monet einen Sonnenuntergang einfach als »Impression« bezeichnet und dieser Titel war von einem Witzblatt aufgegriffen worden. Die Impressionisten, die man eher Lichtgrammatiker oder Lichtmaler nennen könnte, nahmen die spottende Bezeichnung auf und seither hat man sie nicht anders genannt. Lange Zeit wohnte Pissarro in Moret am Westrande des Waldes von Fontainebleau und die Brücke, die Mühle, die Ufer des Loing sind von ihm in vielen hundert Bildern geschildert worden. Außerdem hat er zahlreiche Ansichten von Paris und Rouen gemalt, und in den letzten Jahren verarbeitete er die Umgebung von Eragnyin der Normandie. Pissarros Bilder sind wie die Sisleys und Monets ganz den wechselnden Lichterscheinungen gewidmet und ähneln den Werken der genannten außerordentlich. Er gefiel sich mit Vorliebe in Harmonien von grün und blau, und der bisweilen etwas brutal hervorgebrachte Zusammenklang dieser beiden Töne unterscheidet seine Bilder häufig von denen seiner Genossen, von denen der eine rosige, der andere violette Nüancen bevorzugt. Indessen läßt sich diese Unterscheidung nur bei einer beschränkten Anzahl Arbeiten der drei Maler durchführen, und manche Bilder Pissarros könnten ebensogut von Monet oder von Sisley gemalt sein. — Die Zeitschrift für bildende Kunst bereitet einen größeren Aufsatz über den heimgegangen Künstler vor, der eine intime Charakteristik des Künstlers geben wird.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die **Handzeichnungenausstellung in Leiden** ist schon geschlossen. Sie umfaßte sehr hervorragende Werke aus den Sammlungen des Herrn Dr. C. Hofstede de Groot, P. Langerhuizen und Jhr Victor de Stuers. Aus erstgenannter Sammlung waren an die 40 Rembrandtzeichnungen ausgestellt, aus den andern Sammlungen auch einige Rembrandts. Ferner waren *Alb. Cuyp, Adr. van de Velde, Dusart, Ostade, Avercamp,* der Bauern-*Brueghel, Bega,* sowie viele holländische Landschafter sehr gut vertreten. Die Sammlung soll jetzt in Utrecht ausgestellt werden.

Auf der **Internationalen Kunstausstellung in Amsterdam** wurden die sechs von der Stadt Amsterdam ausgeschriebenen goldenen Medaillen erworben von dem holländischen Bildnismaler *Jan Veth,* dem holländischen Landschaftmaler *van Solst* und den holländischen Bildhauern *Teixeira de Muttor* und *Toon Dupuis,* ferner von den Malern *Hans v. Bartels* und *Hans Hermann.*

Bei dem Kunsthändler Schüller im Haag ist augenblicklich eine kleine **Ausstellung von Porträts, Studien** u. s. w. des bekannten holländischen Porträtmalers Havermann zu sehen. Die Ausstellung, welche den Maler von ganz besonderer Seite kennen lehrt, ist sehr beachtenswert.

Der neuernannte Direktor des Amsterdamer Kupferstichkabinetts, Herr **E. W. Moes,** hat angefangen, die Schätze des Kabinetts in Sonderausstellungen dem Publikum

vorzuführen. Eine Ausstellung, welche die Entwickelung der Landschaft von van Goyen veranschaulichte, war die erste in dieser erfreulichen Reihe. Eine zweite soll jetzt folgen. *C. B.*

Von **Francisco de Goya,** für den durch Ankäufe der Nationalgalerie und durch die kürzlich erschienene, präch-Monographie von Prof. Valent. von Loga in weiteren Kreisen Interesse geweckt ist, bietet der Kunstsalon von Cassirer in Berlin eine Ausstellung von ca. einem Dutzend Gemälde: Porträts, einer Teufelsaustreibung und anderer Genrebilder. An die Gemälde schließen sich die lebensprühenden Radierungen der Tauromachie.

Der **„Künstlerbund“,** eine Gruppe junger moderner Kräfte des Leipziger Künstlervereins, hat gegenwärtig eine interessante Ausstellung von Ölgemälden, Pastellen, plastischen und kunstgewerblichen Arbeiten im Kunstsalon von Beyer & Sohn in Leipzig. Am nachdrücklichsten bringt sich G. Kolbe mit sehr eigenartigen, in Formen, Farbe und Licht kraftvollen Gemälden und mit einer ganz meisterhaft durchgebildeten und frisch und fein umrissenen lebensgroßen, nackten weiblichen Brunnenfigur zur Geltung. Wohl eine Studie dazu ist der halblebensgroße, an Greiners Figuren in Farbe und Schärfe der Zeichnung erinnernde Freilichtakt einer Frau in schöner Landschaft. Sehr tüchtig in Farbe und Stimmung sind auch die Landschaftsgemälde und Pastelle von W. Stumpf und die Landschaften Fr. Braendels. Rentsch strebt in seiner idealen Frühlingslandschaft nach dekorativer Wirkung: Horst-Schulze liebt die phantasieanregende, schumrige Abenddämmerung, so auch in seinem Ölgemälde »Abenddämmerung«, wo die lichten Wolken die Gestalt einer Fee annehmen. Loose gibt eine stille, stark vereinfachte Landschaft mit Hütten. Bossert und Queck sind mit kräftigen Porträts vertreten. Tuch mit einem einfachen, aber sehr ausdrucksvollen Frauenporträt und mit Landschaften in der Art französischer Impressionisten, Joh. Hartmann mit einer feinen weiblichen Statuette »Schmerz« und einer dreifigurigen, interessanten Gruppe »Amor triumphator«. F. Pfeifer hat hier die Gipsbüste eines alten Mannes und Fr. Bender ein sehr schön komponiertes und in den Farben harmonisches, buntes Glasfenster mit zwei musizierenden Frauengestalten. *B.*

Im **Großherzoglichen Museum zu Weimar** am Museumsplatz ist gegenwärtig ein größeres Bild von einem Landsmann, Zeitgenossen und Freund Ludwig Richters, dem 1875 verstorbenen Professor an der Dresdener Kunstakademie, *Eduard Bary,* ausgestellt. Es stellt eine santa conversazione zwischen dem Jesusknaben und drei jugendlichen Engeln dar. Obwohl in einigen Teilen unvollendet, macht doch das Bild durch die natürliche Anordnung der vier lebensgroßen Figuren im Raume, wie durch die ansprechenden Farben einen harmonischen und fertigen Eindruck, so daß es sehr wohl als Mittelbild und Hauptschmuck eines Kirchen- oder Kapellenaltars Verwendung finden könnte.

ARCHÄOLOGISCHES

Die Architekten der Ara Pacis Augusti. Plinius erzählt n. h. XXXVI. 42, daß Batrachos und Sauras aus Lakonien, welche die Tempel des Jupiter Stator und der Juno Regina unter Augustus erbauten, nicht die Erlaubnis erhielten, daß ihre Namen auf der Weihinschrift erwähnt wurden. Deshalb hatten sie die Symbole ihrer Namen, Frosch und Eidechse, an den Säulenbasen angebracht. Diese Anekdote scheint ihres wahren Untergrundes nicht zu entbehren. Bei den jüngsten erfolgreichen Ausgrabungen der Ara Pacis fiel dem bekannten römischen Topographen und Archäologen Rodolfo Lanciani auf, daß auf den unteren Platten der Marmorwand, die sich durch reiche Verzierung auszeichnen, Frosch und Eidechse mehrmals dargestellt sind. Während man sich wohl vorstellen kann, daß die zierliche Eidechse in dem feinsten Rankenornament ihren Platz findet, kann doch der unelegante Frosch nur einer bestimmten Absicht, die nicht direkt mit der Verzierung zu tun hat, wo es sich nicht um Wasserpflanzen handelt, seine Anwesenheit verdanken. Lanciani kommt daher zu dem Schluß (Athenäum vom 31. Okt.), daß Batrachos und Sauras bei dem Bau der Ara Pacis mitgewirkt haben, daß möglicherweise die mit dem Frosch (*βάτραχος*) und der Eidechse (*σαῦρος*) gezeichneten Platten das eigenhändige Werk dieser griechischen Künstler waren. — Die Leser der Kunstchronik sind durch die Anzeige des trefflichen Buches von E. Petersen über die Ara Pacis (Kunstchronik 1902/3, Sp. 28) von dessen Rekonstruktionsversuchen unterrichtet worden. Dieselben haben damals allgemeine Zustimmung gefunden. Nunmehr aber sind, wie die Tribuna meldet, durch die Ausgrabungen mehrere von Petersen gemachte Rekonstruktionen im Detail fraglich geworden (eine nach Petersen geschlossene Wand hatte, wie es scheint, eine Türe). Wir brauchen jetzt auf Einzelheiten nicht einzugehen; die Ausgrabungen werden fortgesetzt und man hofft nach den günstigen Erfolgen der ersten Campagne, daß weitere Funde die wirkliche Wiederherstellung ermöglichen, so daß, wenn der Vatikan und die französische Regierung die in ihrem Besitz befindlichen Stücke der Ara Pacis der italienischen Nation zur Rekonstruktion zum Geschenke machen, wie sie in unoffizieller Weise bereits zum Ausdruck brachten, das Denkmal aus der augusteischen Zeit an würdigster Stelle (Thermenmuseum) neu aufgebaut bewundert werden kann. *M.*

VERMISCHTES

Dem Germanischen Museum der Harvard-Universität in Cambridge wird demnächst eine zweite **wertvolle deutsche Schenkung** überwiesen werden. Ein Kreis von Männern, denen die Beziehungen unserer deutschen Freunde jenseits des Ozeans zu dem Heimatlande und seinem Geistesleben am Herzen liegen, hat sich vereinigt, um dem Museum 55 galvanoplastische Nachbildungen des besten alten deutschen Silbergeräts zu stiften. Diese erlesene Sammlung ist gegenwärtig im Lichthofe des Berliner Kunstgewerbemuseums ausgestellt.

In der **Münchener Sezession** hat der Vorstand sein Amt niedergelegt, weil die Mitgliederversammlung nicht den Antrag genehmigte, die Begründer Uhde, Stuck, Habermann und Keller zu immerwährenden Vorstandsmitgliedern zu ernennen. Außerdem beschloß die Münchener Sezession in St. Louis nicht auszustellen (was, wie gemeldet, auch die Berliner Sezession beschlossen hat).

Rom. *Sixtinische Kapelle.* Die Restaurationsarbeiten an der Decke der Sixtinischen Kapelle, welche durch den Tod Leos XIII. abgebrochen und, wie zu hoffen, demnächst wieder aufgenommen werden, haben eine Legende wieder belebt, mit der es wohl an der Zeit ist, ein für allemal aufzuräumen. Deutsche, englische und italienische Blätter brachten mit mancherlei poetischen Ausschmückungen die Nachricht, Michelangelo habe an der Decke der Sixtina künstliche Risse gemalt; es stehe also mit dem Zustande der Fresken nicht so schlimm wie es aussähe. Wie es scheint, brachte der Abbate Filippo Titi im Jahre 1686 in seinem Ammaestramento utile e curioso di pittura scoltura et architektura, nelle chiese di Roma, ca 410 S., zuerst die sensationelle Nachricht, und genau wie er sie geschrieben ist sie in zahllose Romführer übergegangen: »Als man die Volta enthüllte,« schreibt er, »sah man eine Menge von Rissen so natürlich gemalt, daß man große Furcht bekam, sie möchte einstürzen.« Im Jahre 1750 erschien in Rom

die Opera postuma des ausgezeichneten Sienesen Agostino Taja über den Vatikanischen Palast und seine Kunstschätze. Hier finden wir schon eine energische und völlig zutreffende Abweisung der albernen Behauptung, die, wie es scheint, zuerst von einem italienischen Maler wieder ausgesprochen, von der Presse mit so viel Beifall aufgenommen worden ist. »Ehe ich Feder und Auge von der Decke abwende,« schreibt Taja (a. a. O. p. 56), »will ich versuchen, mit einem veralteten und dummen Betrug — un' in vecchiata e grossa importura — aufzuräumen. Hartnäckig erhält sich das Gerücht in der Menge, daß die Risse, die man heute in der Mittelwölbung bemerkt, von Anfang an von Buonarroti gemalt worden seien. Diese Risse aber sind wirklich — vere verissime! — obwohl in nachlässiger Weise mit schwarzem Stuck ausgefüllt. Von dem Gerüst aus, welches man errichtet hatte, die Decke von Rauch und Staub zu reinigen, habe ich sie mit meinen eigenen Händen berührt.« Alle, welche in jüngster Zeit Gelegenheit hatten, der Decke ebenso nahe zu kommen wie Taja, werden diese Worte bestätigen können, mit denen man schon vor mehr als hundertfünfzig Jahren, allerdings vergeblich, den großen Meister von dem Vorwurf einer gedankenlosen Spielerei zu entlasten versucht hat. *E. St.*

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Oberländer-Mappe. 16 Photogravüren. München, Braun & Schneider; 35 M.

Vogel, Hermann, Bilder- und Geschichtenbuch (Vogel-Alb. III. Teil). Ebenda; 10 M.

Enke, A., Neue Lichtbildstudien. Stuttgart, Fd. Enke; 12 M.

Kirchner, J., Darstellung des ersten Menschenpaares in der bild. Kunst. Ebenda; geb. 12 M.

Schaeffer, E., Das Florentiner Bildnis. München, Bruckmann; geb. 9 M.

Holländer, E., Die Medizin in der klass. Malerei. Stuttgart, Enke; geb. 18 M.

Geiger, A., Badische Kunst 1903. Karlsruhe, Braunsche Hofbuchdruckerei; 5 M.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 7. 4. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE BEIDEN CAROTOS IN DER VERONESER MALEREI

Es sind zwei Brüder, von denen der eine Giovanni, der andere Giov. Francesco heißt. Das Alter beider ist uns durch keinerlei Dokument erhalten. Ob Giovanni der jüngere, Francesco der ältere gewesen, ist durchaus zweifelhaft. Die kunstgeschichtliche Forschung hat, bisher auf Crowe und Cavalcaselle fußend, die beiden Maler dermaßen plaziert — Burkhardt spricht in seinem Cicerone überhaupt nur von *einem* Giov. Francesco Caroto — daß sie Francesco zu dem älteren der Brüder, Giovanni zu dem jüngeren und durchaus unselbständigen Schüler eines so überaus bedeutenden Bruders gemacht hat. In Wirklichkeit aber liegt die Sache, wie unsere Untersuchungen dartun werden, gerade umgekehrt. Wir werden in jenem Johannes den älteren und bedeutenderen, leider aber früh verstorbenen Bruder, in Francesco den jüngeren Schüler zu erkennen haben.

Unsere Untersuchungen müssen naturgemäß an Hand der gezeichneten Werke beginnen. Wir erkennen dabei zwei verschiedene Unterschriften, die eine lautet »Johannes«, die andere meistenteils »Franciscus Carotus« oder nur »F. Carotus«; auf einem Bilde, jener Madonna in der Glorie in S. Fermo, ein Werk, das schon ganz raffaelesk anmutet, befindet sich die Zeichnung »F. Krotus«, was auf den ersten Blick stutzig machen könnte, wären uns nicht andere Analogien aus derselben Zeit überliefert, die gerne an Stelle des »Ca« das deutsche »K« anwenden. Dagegen soll nach Crowe und Cavalcaselle auf einem Madonnenbilde der Galerie von Modena die Unterschrift »*J.* Franciscus Charotus« (diesmal »Ch« geschrieben) befinden. Dieselbe Zeichnung, jedoch ohne »*J.*« (Johannes?) befindet sich auf einem der Marienbilder des Städelschen Instituts. Von vornherein sei betont, daß auf den den Carotos zugeschriebenen *Veroneser* Werken niemals eine Zeichnung »Giov. Franciscus« oder »J. Franciscus« vorkommt, sondern es sich entweder nur um einen einfachen »Johannes« oder um (F.) Franciscus Carotus (Charotus — Krotus) handelt. Gleichbedeutend mit den letzten Firmen ist dann noch die Zeichnung »F. [Monogramm]« auf dem Lazarusbilde des »Vescovado« zu Verona. Da es uns nicht bewußt ist, ob in ausländischen Galerien noch Carotos mit den Zeichnungen des »J. Franciscus« vorhanden sind, wollen wir vorsichtshalber jene Unterschrift auf dem Bilde der Galerie von Modena zu Recht bestehen lassen, um für die eigenartige Erscheinung, die die beiden Brüder scheinbar zusammenwirft, im letzten Abschnitt unserer Untersuchung eine Erklärung zu finden.

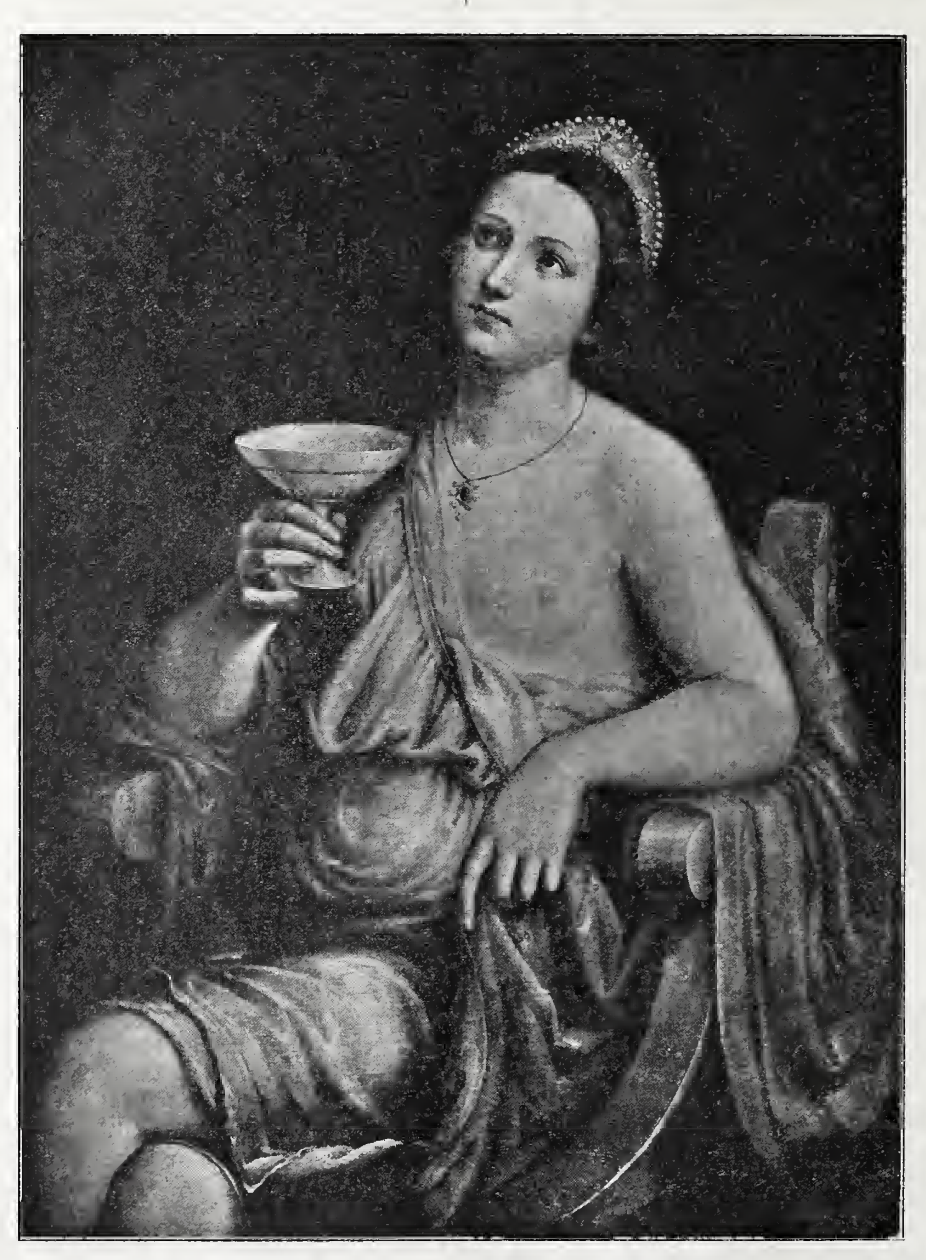
Von jenem bisher verkannten Johannes bestehen zwei gezeichnete Bilder. Das eine ist eine Madonna mit zwei Heiligen und dem Stifter im Baptisterium von Verona. Die abschließende Landschaft ist überaus stimmungsvoll behandelt, die Färbung hat warme, beinahe glühende Töne gefunden. Der Ausdruck der Madonna, deren Gestalt von einem weiten knitterigen Seidenmantel umhüllt ist, ist ernst, religiös und nicht ohne jenen Liebreiz, den Raffaels Madonnen haben. Das Bambino schaut zwar ein wenig altklug drein, benimmt sich aber recht artig. Es scheint das echte Kind der frommen Mutter. Nur die beiden Heiligen, Stephanus und Augustin, haben einen Zug von künstlerischer Affektiertheit; dagegen ist der kahlköpfige Stifter wiederum mit Ausdruck und Empfindung gegeben. Was dieses zart empfundene Madonnenbild zu einem der schönsten der gesamten Veroneser Malerei macht, ist vor allem die feine Koloristik, die den tief religiösen Inhalt seelisch vertieft und auch in der Landschaft wundervoll wiederklingt. Auf einem Blatte des hinter der Madonna emporwachsenden Gesträuches befindet sich die Zeichnung

»JOANNES«
MDXIIII.

Ein zweites Madonnenbild mit der folgenden Zeichnung »1513. JOANNES« befindet sich als Altarbild in der Kirche von S. Paolo zu Verona. Die Gottesmutter sitzt unter einem teppichartigen Baldachin das Christkind stehend auf ihren Knieen unter einer reich kassettierten, tonnenförmig gewölbten Bogenhalle, hinter der eine bescheidene Landschaft unter leuchtendem Himmel sichtbar ist. In den gewaltsam dem Beschauer zugekehrten Köpfen spricht noch stärkere Geziertheit, die auch in der Stellung des Christkinds wiederkehrt. Die Madonna dagegen, eine mächtige, voll ausgereifte Frauengestalt, ist imponierend und nicht ohne seelischen Ausdruck gegeben. Was auch schon dieses Bild gleichmäßig wie das vorerst ge-

nannte auszeichnet, ist die wundervolle Leuchtkraft der Farben, die in ihrer edlen Komposition ganz an das später entstandene Meisterwerk Girolamo dai Libris in S. Giorgio in Braida erinnern. Diese beiden einzigen, sicher datierten und gezeichneten Werke Giovanni Carotos stammen also aus den Jahren 1513 und 1514. Es sind Bilder eines voll ausgereiften Künstlers, dessen richten, daß es die Zeichnung »JO. CAROTUS. F.« darunter »AND., M.D.VIII« besessen habe; trotz dieser aber haben sie es dem Francesco zugewiesen. Also aus dem Jahre 1508 das erstdatierte, aus den Jahren 1513 und 1514 die letztdatierten Werke Giovannis. —

Wenden wir uns nun den Bildern Francescos zu,



FRANCESCO CAROTO (?). HEBE. VERONA, MUSEO CIVICO

Hauptstärke in der wundervollen Koloristik lag. Aber scheinbar sind sie auch seine einzige sichere künstlerische Hinterlassenschaft; denn von jenem, auch von Burckhardt noch erwähnten und wie von Crowe und Cavalcaselle dem Francesco überwiesenen Fresko einer Verkündigung in der Cap. San Girolamo war mir eine Spur aufzufinden, unmöglich. Crowe und Cavalcaselle, die es aber auch nicht gesehen haben, be-

so haben wir als älteste Datierungsangabe eines seiner Bilder das Jahr 1528 vor uns, das nebst der Zeichnung »F. KROTUS« sich auf dem ausdrucksvollen, in der Gruppe der Gestalten in der Glorie raffaelesk anmutenden Bilde in der Cap. del Sacramento von S. Fermo Magg. befindet. Vor anderen Werken Francescos fällt auf diesem Bilde seine Farbenfreudigkeit auf. Die Auferweckung des Lazarus im Vesco-

rado hat neben der oben angeführten Zeichnung die Jahreszahl 1531; während die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen in San Giorgio in Braida mit der Datierung von 1545 und der Zeichnung »Franciscus Carotus« als eins der spätesten Werke dieses Meisters angesehen werden darf. Ohne Datumsangabe, aber gezeichnet sind noch die drei Erzengel mit dem Tobias im Museum, die heute gänzlich zerfallenen Fresken der Cap. Spolverini in S. Eufemia, das Marienbild im Städel und das fragliche Bild der Galerie von Modena (vielleicht noch andere außerhalb Veronas?), während die Signatur eines heute völlig verblaßten Bildes einer Madonna mit Kind und den hl. Zeno und Petrus Martyr im Museum von Verona schon von Crowe und Cavalcaselle als gefälscht erkannt wurde.

Zannandreis, der älteste Künstlerbiograph von Verona, dessen »Vite dei Pittori, Scultori et Architetti Veronesi« in gleichem Sinne wie Vasari unzuverlässig sein dürften, hat gänzlich willkürlich Giovannis Geburt 1495; diejenige Giov. Francescos 1470 angesetzt, so daß ersterer mit achtzehn Jahren bereits ein Meisterwerk, letzterer aber mit einundsechzig Jahren (Auferweckung des Lazarus) fast noch unreif erscheint. Dem widerspricht der gesunde Menschenverstand und jede stilkritische Vergleichung. Giovanni erscheint zuerst 1508; im Jahre 1514 aber schafft er sein Meisterwerk der Madonna in S. Giovanni in Fonte, das meines Erachtens unweit höher als alle dem Bruder Francesco zugewiesenen Werke steht. Der ältere (?) Bruder aber tritt zum erstenmal im Jahr 1528 mit einem datierten Werke hervor, wenn er anderes unzweifelhaft auch schon früher ausgeführt hat. In diese Periode mögen zahlreiche ihm sonst zugewiesene Werke gehören, von denen aber keins den Vergleich mit der Madonna Giovannis im Baptisterium aushalten kann. — Zannandreis erklärt ferner, Giovanni sei hauptsächlich Architekt gewesen; das mag immerhin möglich sein; jedenfalls läßt sich der Architekt als solcher wie z. B. Falconetto auf seinen Malereien, auf den beiden Madonnenbildern nicht erkennen.

Es liegt eine Jahrhunderte alte Verwechslung zwischen diesen beiden Malerbrüdern vor, die vielleicht daher kommt, daß der ältere und bedeutendere Giovanni früh ins Grab sank, während der jüngere Francesco nach dem Tode des Bruders sich vielleicht hin und wieder aus schlauem Geschäftsinteresse den Namen jenes beilegte. Daher die Zeichnung »Giov. Francesco« (oder ähnlich) auf einigen Bildern wie auf demjenigen der Galerie von Modena. Es paßt ja auch ganz zu dem Wesen dieses Meisters, der durchaus wie eine Proteusnatur erscheint, in einem fort sein Antlitz wechselt und sich ohne große Gewissensbisse die Art anderer und größerer Meister aneignet. Alle haben sie zu seinen Bildern Pate gestanden, vielleicht auch sein Bruder Johannes, wie mir aus der Koloristik seiner »Drei Erzengel mit dem Tobias« und einiger anderer Werke hervorgehen will. Dem Johannes aber reihen sich in der Patenschaft Mantegna, Liberale von Verona an, dessen Magdalenenbilde in S. Anastasia er seine hl. Ursula und die zehntausend Jungfrauen entlehnt. Auch Raffael und die Ferraresen, Bonsignori und die Mantuaner haben auf ihn Eindruck gemacht.

Was aber nach dem oben ausgeführten, von dem nicht signierten der sogenannten »Carotos« vielleicht doch noch auf die Rechnung des nach unserer Schätzung bedeutenderen und nach unserer Überzeugung älteren Johannes zu setzen ist, das wäre eine dankbare Aufgabe für eine Spezialuntersuchung, die wir aber in diesen Zeilen nicht mehr antreten wollen, ebenso wie wir wegen ihrer Fülle schon nicht eingehender auf die Veroneser Werke der Carotos hinweisen konnten. Dagegen freut es uns, dem Leser einen unbekannten Meister in einem prächtigen Stück des Veroneser Museums, einer sogenannten Hebe, die unseres Erachtens den »Proteus« Francesco Caroto zum Urheber hat, vorführen zu können. Auch Leonardo da Vinci also hat ihm Pate gestanden, wie aus dem problematischen Frauenantlitz dieser Hebe hervorgeht, das im einzelnen noch starke Ähnlichkeit mit anderen Köpfen dieses Caroto z. B. jener Madonna in der Glorie in S. Fermo M. hat. Um das zu erkennen, muß man einmal den halbentblößten Busen dieser leicht geschürzten Dame und ihr Diadem verdecken. Dasselbe kräftig gefärbte braune schwere Haar, das gelöst um den Nacken der Hebe fließt. Die koloristisch mattere Farbengebuug stimmt ganz mit den Tönen Carotos auf dem Ursulabilde in S. Giorgio überein. Wäre es nicht sonderbar, daß von einem Meister, der solch ein Werk erschuf, keine anderen Hinterlassenschaften mehr vorhanden wären?

Es freut mich, zum Schlusse noch bemerken zu dürfen, daß auch bereits andere Kunstgelehrte — wie ich hörte, nachdem ich bereits selbständig zu meinem Schlußresultat gekommen — schüchtern hin und wieder beim Besuche des Museo civico von Verona denselben Gedanken Ausdruck gegeben. Die »Hebe« ist ein Werk, die aber meines Erachtens mit zu dem Besten aus Franc. Carotos Hinterlassenschaft gehören dürfte.

Verona, im November 1903

Dr. GEORG BIERMANN.

KUNST UND WISSENSCHAFT IN DER DENKMALPFLEGE

Der in N. F. XV, Nr. 2 der Kunstchronik veröffentlichte Bericht des Herrn Professor Dehio über die Vorbildung zur Denkmalpflege fordert zu einer Ergänzung um so mehr heraus, als eine Besprechung seiner Anschauungen auf dem Denkmaltage leider aus Mangel an Zeit nicht mehr möglich war. Es sei im folgenden versucht in möglichster Kürze einige der wesentlichsten Gegengründe anzuführen.

Als treibende Kraft der Denkmalpflege bezeichnet dieser Bericht den »historischen Geist«, als ihr Ziel »die Urkunden der Kunstgeschichte zu erhalten«. Das kann im Zusammenhange des Ganzen nur so verstanden werden, daß damit die Denkmalpflege als Angelegenheit vorwiegend der Kunsthistoriker bezeichnet werden soll. Dagegen ist grundsätzlich leicht einzuwenden, daß der historische Sinn so wenig eine besondere Eigenschaft des wissenschaftlich gebildeten

Historikers ist, wie etwa die Juristen allein auf Rechtsgefühl Anspruch erheben können. — Warum aber das Ziel der Denkmalpflege so abstrakt nebelhaft bezeichnen? Es ist doch ganz einfach »*die Denkmäler zu pflegen*« das heißt vor Zerfall, Verstümmelung und sonstigen Schäden zu schützen und dadurch das großartige Erbe künstlerisch hochstehender Zeiten späteren Geschlechtern unverkürzt zu erhalten.

Nach so vielen Verlusten, die wir vergangenen Zeiten zum Vorwurf machen, ist das eine moralische Pflicht, deren Erfüllung von selbstischen Hintergedanken zu Gunsten einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin frei bleiben sollte. Sicherlich ist der historische Sinn Vorbedingung für jeden, der sich an der Denkmalpflege beteiligen will und sicherlich kann und soll die Denkmalpflege zur Stärkung des historischen Sinnes und damit zur tieferen Erziehung weiterer Kreise beitragen. Aber bei jeder Erziehung ist das Beispiel wirkungsvoller als die Belehrung mit Worten und so wird *eine* gute Wiederherstellung eines alten Baues, die dessen alte Wirkung in künstlerischem Geist wieder zur Geltung bringt, mehr zur Belebung historischen Sinnes wirken können als eine Menge wissenschaftlischer Abhandlungen.

Noch mehr muß man dem Satze widersprechen, »Denkmalpflege ist angewandte Wissenschaft«. Darüber sind wir uns doch wohl grundsätzlich klar, daß man Kunstwerken nur gerecht werden kann, wenn man sich auf den Standpunkt stellt, der bei ihrer Schöpfung maßgebend war. Die vielen Generationen älterer Künstler aber sind sicherlich von nichts weiter entfernt gewesen, als von wissenschaftlicher Anschauungsweise, gerade darin liegt die immer neue, persönliche fesselnde Frische ihrer Werke. Gerade wenn wir *wissenschaftlich* denken wollen, müssen wir uns klar halten, daß wir mit den Gedanken, die die moderne Wissenschaft »konstruiert« einen innerlich ganz fremden Maßstab an das lebensvolle Erbteil unserer Väter legen.

Nun gar im praktischen Einzelfalle! Kann die gediegenste wissenschaftliche Bearbeitung der Kunstgeschichte *einen* faulen Stein am Zerbröckeln, *eine* ausweichende Mauer am Umstürzen hindern? Kann sie *ein* durch Tünche, Schmutz und Verstümmelung verkommenes Bildwerk wieder zur Wirkung bringen? Sie steht diesen einfachsten Ansprüchen der wirklichen Denkmalpflege ohnmächtig gegenüber. Bei umfangreicheren Eingriffen, wie sie bei Denkmälern der Baukunst oft in Frage kommen, tritt die technisch-künstlerische Tätigkeit ganz ebenso in den Vordergrund. Den Standpunkt grundsätzlicher Ablehnung jeden Eingriffes müssen wir tagtäglich aus den verschiedensten Gründen aufgeben, wir mögen wollen oder nicht, schon dadurch ist der Vergleich der Denkmalpflege mit dem Archiv- und Museumswesen völlig verfehlt. Schon die Entscheidung über die Zulässigkeit solchen Eingriffes kann nur fallen je nach der Größe der für den Bestand eines Denkmals drohenden Gefahr, nach der Möglichkeit eine befriedigende Erweiterung oder Instandsetzung des alten Werkes zu erreichen, also nach Gründen, für deren Abwägung uns die Wissenschaft keinerlei Anhalt gibt. Auch bei der Frage, *wie* soll ein notwendiger Eingriff geschehen, läßt sie uns so gut wie ganz im Stich! Die genaue Kenntnis von der Entstehungsgeschichte eines Baues kann vielleicht dazu dienen, daß etwaige Zufügungen genau in der Formgebung seiner Entstehungszeit gehalten werden. Aber gerade auf Grund wissenschaftlich-objektiver Studien an alten Bauten wird man sehr zweifelhaft sein, ob das wichtig und erwünscht ist. Und davor, daß durch mangelhaftes künstlerisches Zusammenwirken der verschiedenen Teile ein alter schöner Bau gründlich verdorben wird, kann uns die Wissenschaft in keiner Weise schützen. Denn ihre Ergebnisse liefern uns besten Falles leere Schemata, nach denen sowohl schlechte wie gute Arbeiten geleistet werden können. Alles was den Wert oder Unwert einer Wiederherstellungsarbeit bedingt, die wichtige Deutung aller am Denkmal selbst vorhandenen Ansätze, das Hineindenken in die mit ihnen begonnenen künstlerischen Ideengänge, das Stimmen der nötigen Zusätze auf die in dem alten Kern angeschlagene Gefühlsweise ist rein Sache der künstlerischen Vorstellungsgabe und Einbildungskraft, damit Sache des in künstlerischer Erfahrung gereiften Architekten. Diesen ganz offensichtlichen Verhältnissen gegenüber ist die Frage »Was verbindet denn eigentlich den Beruf des Architekten mit der Denkmalpflege« kaum verständlich. Und es sei hier hervorgehoben, daß diese architektonische Tätigkeit in der Denkmalpflege durchaus nicht, wie der Bericht annimmt, besonders entsagungsvoll ist. Vielmehr gehören die Aufgaben der Wiederherstellungstätigkeit oft zu den reizvollsten und dankbarsten des Architektenberufes.

Daß nicht jeder beliebige Architekt zum Berater in der Denkmalpflege berufen ist, kann nicht zweifelhaft sein, hat aber seinen einfachen Grund. Stünde unsere allgemeine Bildung und der Stand unserer Handwerksmeister nur annähernd auf gleicher künstlerischer Höhe, wie die jener älteren Zeiten, die ohne bevormundende Wissenschaft ihren Weg fanden, so könnten wir die Pflege der Denkmäler ruhig den Nächstbeteiligten überlassen. Daß das nicht möglich ist, daß wir durch behördliche Einwirkung der verständnislosen Vernichtung wertvoller Kunstwerke steuern müssen, ist im wesentlichen eine Folge davon, daß man im Anfang unserer heutigen Kunstbewegung kunstwissenschaftliche Theorien an Stelle künstlerischer Gesichtspunkte in den Vordergrund stellte und danach die künstlerische Vorbildung glaubte einrichten zu müssen. Die beklagenswerten Mißerfolge des 19. Jahrhunderts sind doch auch im wesentlichen zu erklären durch die Abhängigkeit von dem unglücklichen Stilschachtelungssystem und dem ganz unkünstlerischen Begriff der Stileinheit. Erst seitdem die Architekten sich von diesen wissenschaftlichen Fesseln frei gemacht haben, kennen wir gute, alles künstlerisch Wertvolle erhaltende Wiederherstellungen. Die Bestrebungen weiter und nicht der schlechtesten Kreise gehen mit »Kunsterziehungstagen« und der-

gleichen darauf aus, die vor etwa 100 Jahren gemachten Fehler soweit möglich noch gut zu machen. Dem Versuch, die auf gesunderer Bahn befindliche Denkmalpflege auf solchen wesentlich kunst*geschichtlichen* Standpunkt zurückzuschrauben, muß im Namen der Kunst der entschiedenste Widerspruch entgegengesetzt werden.

Was soll man aber zu den heftigen Angriffen sagen, mit denen der Berichterstatter die Architekten wegen angeblicher Nichtachtung der historischen Wissenschaft bedenkt? Der Versuch für den törichten Ausspruch eines obskuren und ungenannten Schriftstellers einen ganzen Stand, der wahrlich Gediegeneres reichlich aufzuweisen hat, verantwortlich zu machen, ist so schreiend unsachlich, daß er keiner eingehenden Widerlegung bedarf. Bei den übrigen allgemein gehaltenen Vorwürfen fragt man sich aber erstaunt, worauf sie denn eigentlich beruhen sollen? So scharfe Worte sollte man ohne Begründung nicht für möglich halten und jede Begründung fehlt ihnen! In Wirklichkeit liegen auch hier die Verhältnisse wesentlich anders, als der Bericht annimmt. Der Gedanke der zwei Provinzen, in denen die Künstler und Historiker getrennt wohnend, *gegenseitig* ihre Sprache nicht verstünden, ist nicht ganz zutreffend. Das Maß von Wissenschaft, das in der Denkmalpflege für das Verständnis deutsch-mittelalterlicher Kunstgeschichte erforderlich ist, ist wahrlich nicht so groß, daß der Architekt, soweit er überhaupt Neigung zu solchen Dingen hat, nicht den historischen Auseinandersetzungen leicht folgen könnte. Er braucht dazu wirklich keine große Umwälzung seines Inneren. Wenn er dann aber *außer den historischen Überlegungen* noch andere Merkmale zur Beurteilung heranzieht[1]), Merkmale, die tatsächlich dem Historiker schwer zu beherrschen und oft unverständlich sind, so verdient er deshalb keineswegs Bezeichnungen wie »ahnungslos« u. s. w. Auch der rein philologisch geschulte Historiker sollte dem, was von Architekten für die Geschichte unserer deutschen Kunst durch Sammeln und Verarbeiten reichen Stoffes geleistet worden ist, weniger absprechend gegenüberstehen.

Daß aus vorstehend geäußerten Anschauungen auch wesentlich andere Folgerungen für die Vorbildung zur Denkmalpflege sich ergeben, liegt auf der Hand. Die Rücksicht auf den mir zur Verfügung stehenden Raum muß mich davon abhalten, hierüber an dieser Stelle weiteres auszuführen.

Steglitz-Berlin. *O. STIEHL.*

BÜCHERSCHAU

Meyers Großes Konversations-Lexikon. Sechste Auflage. Leipzig 1902.

Die Zeiten sind noch nicht lange vorüber, wo es der Gelehrte beinahe für seiner unwürdig hielt, zum Konversations-Lexikon zu greifen. Heute gehört eins dieser »Nachschlagewerke des allgemeinen Wissens« ebenso zum eisernen Bestande jeder Hausbibliothek wie etwa ein Handatlas oder die Wörterbücher der klassischen und modernen Sprachen. Dank dem Wettbewerbe zweier großer Firmen, die gewillt und gezwungen sind, sich bei jeder neuen Auflage gegenseitig zu überflügeln, und dank der Kaufkraft unseres Publikums, die immer wieder neue Auflagen ermöglicht, sind die deutschen Enzyklopädien seit langem Musterwerke ihrer Gattung.

Der neueste »Meyer«, von dem uns die ersten vier Bände (A-Differenz) vorliegen, zeigt auch auf dem kunstwissenschaftlichen Gebiete wieder ein rüstiges Fortschreiten zur Vollkommenheit. Die beiden großen Aufsätze »Architektur« und »Bildhauerkunst« sind in manchen Einzelheiten den neuesten Forschungen entsprechend berichtigt und bis auf die allerneueste Zeit ergänzt worden. Bei den Tafeln zu dem zweiten sind nicht nur eine ganz bedeutende Anzahl neuer Abbildungen (darunter Werke von Klinger, Straßer, Maison, Rodin, Meunier, Lagae) hinzugekommen, sondern auch die älteren fast durchweg durch vollkommenere ersetzt worden. Bei der Architektur hat man die neuen Abbildungen auf die einzelnen Städte verteilt. So finden wir die Tafeln »Berliner Bauten« um das prächtige Land- und Amtsgericht von Schmalz, den Equitable-Palast von Schäfer, ein Schulgebäude von Hoffmann, den Dom und die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche vermehrt, während der Messelsche Bau für Wertheim wohl für die in Aussicht gestellte Tafel »Warenhäuser« aufgespart worden ist. Ganz neu sind zwei Seiten »Berliner Denkmäler« mit Proben der allerdings nur zum geringsten Teil erfreulichen Massenproduktion der jüngsten Zeit auf diesem Gebiete. Bei den Artikeln über einzelne Künstler ist mir zunächst ein vermehrtes Streben nach Objektivität aufgefallen. Während wir uns in den Kunstgeschichten individuelle Urteile gern gefallen lassen, wünschen wir hier Tatsachen und nicht Ansichten zu finden. Artikel wie die über Angeli, Brendel, Constable sind als musterhaft zu bezeichnen; andere sind freilich von dem Ideal noch etwas entfernt. Ganz wird sich der persönliche Standpunkt des jeweiligen Mitarbeiters natürlich nicht verleugnen lassen, schon in der Auswahl, die er trifft, und in dem Raume, den er jedem einzelnen zumißt. Hin und wieder wird man hier mit ihm rechten können, so ob Männer wie die Italiener Barzaghi und Bertini notwendig waren, ob Karl Becker so ausführlich behandelt zu werden brauchte, warum von den modernen Franzosen gerade Aublet so liebevoll bedacht worden ist. Allseitige Zustimmung wird die Aufnahme der Deutschen Adolf Brütt und Ludwig Dettmann, der Franzosen Bartholomé und Chassériau, des Belgiers Courtens finden. Auch der große Zinngießer Briot und der Stammvater der modernen Möbelarchitekten Chippendale verdienen vollauf ihren Platz. Degas scheint nur mit einigem Widerstreben aufgenommen worden zu sein. Für minder unentbehrlich wird man vielleicht den Marinemaler Bohrdt und den amerikanischen Allerweltskünstler Bridgman halten. Vermißt habe ich den braven Frankfurter Anton Burger, den Holländer Bosboom, Eugène Burnand, der unter den französischen Schweizern jetzt wohl den ersten Platz einnimmt, die Franzosen Carrière und Cazin. Auch den Architekten Beltrami und Abadie (dem Erbauer der Sacré-Coeur-Kirche) hätte ich einige Zeilen gewidmet und bei Chaplain und Chéret wenigstens auf die Artikel »Medaillen« und »Plakatkunst« verwiesen. Bei Ford Madox Brown fehlt sein volkstümlichstes Bild »Die Arbeit«, bei Delacroix ein Hinweis auf seine Ausschmückung der Bibliothek des Palais Bourbon, bei Baltard hätten seine Verdienste als Eisenkonstrukteur wohl hervorgehoben werden können. Die Literatur ist überall sehr sorgfältig und bis auf die

1) Ich darf für das Nähere hier wohl verweisen auf die in ihrer Art typische Auseinandersetzung, die ich in der Beilage zur Münch. Allg. Zt. 1902 Nr. 102 und 200 für einen Sonderfall gegeben habe.

allerneueste Zeit nachgetragen. Von neuen Abbildungen seien außer den schon genannten zunächst die Tafeln Bibliotheksgebäude (insbesondere amerikanische und englische) und Börsengebäude zu nennen. Beim Buchschmuck sind zwei neue Tafeln mit Proben moderner Buchkunst hinzugekommen. Vielen werden auch die gut ausgewählten zwei Tafeln »Bücherzeichen« sehr willkommen sein, und nicht minder die Porträttafeln (Bismarck, berühmte Chemiker). Schließlich sei noch der recht geschmackvolle neue Einband des Werkes rühmend erwähnt. So finden wir überall glänzende Proben der Umsicht und Rührigkeit des Verlages und können diese neue Auflage mit bestem Gewissen empfehlen — wenn dies überhaupt bei einem Werke nötig ist, das schon so gewaltige Erfolge aufzuweisen hat. *Gensel.*

Karlsruher Kunst. Die neue (zehnte) Mappe des *Karlsruher Radiervereins* enthält, wie alljährlich, fast durchweg Beiträge des »Karlsruher Künstlerbunds«. Von Nicht-Bundesmitgliedern ist diesmal nur Hans Thoma vertreten mit einer in der Einfachheit der aufgewandten Mittel ansprechenden und charakteristischen Landschaft. Ein sehr interessantes figürliches Blatt »Der Bettler« hat Haueisen geliefert: durchaus malerisch empfunden in der Licht- und Schattenbehandlung und von großer Persönlichkeit und Unmittelbarkeit der Auffassung und des Vortrags. Neu eingeführt hat sich Bühler mit einer symbolistischen, aber in Anlage und Ausführuug noch sehr unreifen Komposition »Schweben«. Im übrigen herrscht, wie in der künstlerischen Tätigkeit des Bundes überhaupt, das Landschaftliche vor: Conz, Daur, Volkmann u. s. w. haben sich mit Blättern beteiligt, die für Art und Ziele ihres künstlerischen Schaffens mehr oder minder charakteristisch sind, im übrigen nichts wesentlich Neues bringen. Volkmann hätte sein Blatt »In den Feldern« vor einer sorgfältigeren Durcharbeitung der obern Partien nicht aus der Hand geben sollen. Eine solche Wolkenbehandlung steht nicht auf der Höhe seines landschaftlichen Könnens. — Der Karlsruher Künstlerbund hat sich bekanntlich gleich bei seiner Gründung, namentlich unter Kalckreuths Initiative, einer popularisierenden Richtung der Kunstpflege überhaupt mit besonderem Eifer angenommen. Seine Verdienste um die künstlerische Hebung des Originalsteindrucks sind allbekannt. Die Blätter, die aus der Druckerei des Bundes hervorgehen, gehören noch immer zu dem Bedeutendsten, was diese unter dem Einfluß derartiger moderner Bestrebungen im eigentlichen Sinne neugeschaffene Gattung vervielfältigender Künste hervorgebracht hat. Eine andere Frage ist freilich, ob das einseitige Aufgehen in diesen Interessen für die Malerei als solche von Vorteil ist. In der Bescheidenheit der künstlerischen Absichten, wie sie durch die Beschränktheit der Ausdrucksmittel bedingt ist, liegt die Stärke, aber auch die Grenze der Lithographie. Um so größer ist die Gefahr, daß auch der *Maler* sich dadurch in eine etwas einseitige allzu enge Richtung seiner Kunst hineintreiben läßt. Bei vielen der Mitglieder des Bundes hat man das Gefühl, daß auch ihre Bilder zu »lithographisch« wirken. So ist selbst bei einem Künstler von der koloristischen Feinheit und der stilvollen Größe der Auffassung wie Gustav *Kampmann* die Einfachheit mit der Zeit doch etwas leer, allzu flächenhaft geworden. Die Kollektion, die er neuerdings im Kunstverein ausgestellt hat, repräsentiert ihn freilich recht ungünstig. Was er sonst nicht ist, das ist er hier: nüchtern, fast hart im Ton und kleinlich in der Auffassung. Dagegen ist Karl *Biese*, dessen Kunstweise mit der Kampmanns sehr viel Verwandtes hat, diesmal wieder gut vertreten mit dämmerigen Schneelandschaften von tiefer und doch zarter Stimmung und weitgehender Reduzierung der Darstellung auf das wesentlichste der großen Tonwerte. Auch *Schönleber*, in letzter Zeit ein ziemlich seltener Gast des Kunstvereins, ist nach langer Pause wieder einmal mit einer großen Kollektion aufgetreten — meistens Arbeiten dieses Sommers, also charakteristisch für die jetzige Epoche seiner Entwickelung. Seine Naturdarstellungen gruppieren sich gegenwärtig nach zwei Hauptrichtungen: Marinen von der belgischen Küste, verhältnismäßig einfach im Aufbau, und kleine Landschaften, mit erzählender Freude an reichdetailliertem Motiv durchgezeichnet. Die Anregungen zu den letzteren hat er sich meist aus Stadt und Land seiner an malerischen Motiven so reichen Heimat Schwaben oder aus alten Nestern Flanderns geholt. In beiden Fällen aber bleibt er der bewundernswerte Meister des Details, eines für die zartesten Nuancen empfindlichen und doch kraftvollen Tongefühls und eines ebenso duftigen wie sorgfältigen Vortrags. Auch Hans *Thoma* hat sich seit seiner Übersiedelung von Frankfurt nach Karlsruhe wieder mehr dem alten Boden seiner Heimat genähert. Er hat in diesem Sommer die Gegend von Schönau am Feldberg durchstreift, aus Natur und Menschenleben in seiner stillen und tiefen Art Eindrücke gesammelt. Zwei neuentstandene Landschaften, die er zugleich mit wohl schon früher konzipierten aber erst in letzter Zeit vollendeten figürlichen Kompositionen ausgestellt hat, zeigen, wie sich bei ihm Figur und Landschaften gegenwärtig nach zwei Richtungen trennen; seine Landschaften sind realistischer, unmittelbarer durch das Objekt bedingt, seine Figurenbilder stammen aus der dämmerigeren Sphäre einer mehr innerlich geschauten Idealwelt.. *K. Widmer.*

NEKROLOGE

Aus Lübeck kam am 20. November die Nachricht von dem Hinscheiden des bekannten Kunstgelehrten Dr. jur. **Theodor Gaedertz** im fast vollendeten 88. Lebensjahre. Die kunstwissenschaftliche Literatur bereicherte er mit den Werken: Adrian von Ostade (1869), Hans Holbein d. j. und seine Madonna des Bürgerm. Meyer (1872), Rubens und die Rubensfeier in Antwerpen (1878), Hans Memling und dessen Altar zu Lübeck (1883, illustriert 1889), Ratsherr Friedenshagen und der von ihm gestiftete Hochaltar in der Marienkirche zu Lübeck (1885), Altarschrein des vormaligen Siechenhauses in Schwartau (1886), der St. Olavaltar in der Marienkirche zu Lübeck (1888), Kunststreifzüge (1889), die große nordische Kunstausstellung in Lübeck 1895, Joh. Kemmer, der Meister des Olavaltars in der Marienkirche zu Lübeck (1901).

Am 5. November starb in Dresden der Porträt- und Historienmaler Professor **Robert Krauße.** Er war 1834 zu Weimar geboren, war Schüler der Leipziger Kunstakademie und des Historienmalers Gustav Jäger, lebte seit 1858 in München und ließ sich später in Dresden nieder, wo er sich durch seine Porträts, Genrebilder und Landschaften einen Namen machte.

Der Miniaturmaler **Konrad Probst,** ein geborener Nürnberger, ist am 18. November im 76. Lebensjahre gestorben.

Der Historienmaler **Wilhelm Peters** ist am 14. November im 86. Lebensjahre in Berlin gestorben.

Am 5. November starb der Dresdener Landschaftsmaler **Oskar von Alvensleben.** Er war in den letzten Jahren künstlerisch nicht mehr tätig, nahm aber lebhaftes Interesse an allen künstlerischen Angelegenheiten und hinterläßt eine umfängliche Sammlung von Werken der Kleinkunst.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein Cuyp entdeckt? Einer Nachricht der »Vossischen Zeitung« zufolge soll in dem schottischen Dorfe Monikie ein treffliches Gemälde des Holländers Cuyp im

Besitze eines Sattlers namens Sanderson entdeckt worden sein. Es stellt die Verlobung zweier jungen Leute dar (für Aelbert Cuyp ein ungewöhnliches Sujet!) und soll vor 25 Jahren auf einer öffentlichen Versteigerung für wenige Schilling erworben worden sein.

Architekturfunde am Louvre. Der bekannte Kunstkritiker des Figaro, Arsène Alexandre, berichtet dem »Berliner Tageblatt« zufolge, von einer interessanten Entdeckung am Louvre. Der Architekt am Louvre habe durch Nachgrabungen konstatiert, daß die aus dem 17. Jahrhundert stammende östliche Louvrefassade und der entsprechende Fassadenteil an der Rue Rivoli sich sieben Meter tief unter der Erdoberfläche fortsetzt. Dieser Teil des Palastes sollte offenbar ursprünglich mit einem Schloßgraben umgeben werden, aber dann hat man den unteren Teil der Fassade eingegraben. Alexandre plädiert für Freilegung der verborgenen sieben Meter.

WETTBEWERBE

Preisausschreiben für sächsische Maler. Das Direktorium des Sächsischen Kunstvereins fordert in Sachsen wohnende Künstler auf, Skizzen für ein die Himmelfahrt Christi darstellendes Altarbild, das für die Kirche zu Pobershau bei Zöblitz bestimmt ist, bis zum 1. März 1904 beim Kastellan des Kunstvereins einzureichen. Der Preis des Bildes soll 2000 Mark einschließlich Skizze betragen. Für zwei weitere Skizzen sind Preise von 150 und 100 Mark ausgesetzt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Olbrich-Ausstellung in Darmstadt. Die im Ernst Ludwig-Hause veranstaltete Ausstellung Professor Olbrichs bietet außer Zimmereinrichtungen Entwürfe Olbrichs für Neubauten, insbesondere den Plan für das Gebäude des deutschen Kunstgewerbes auf der Weltausstellung in St. Louis. Das Gebäude ist in der Art eines Sommerpalastes für einen reichen Amerikaner entworfen. Um einen Brunnenhof in der Mitte liegen die Zimmer und Säle für die hessische Ausstellung und für einige andere deutsche Ausstellungen.

Moriz von Schwind-Ausstellung. Im Kunstsalon Krause in München ist eine Kollektion Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen von Moriz von Schwind ausgestellt. Die Sammlung stammt aus dem Besitz der Familie und war der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich.

Gude-Ausstellung in Berlin. In pietätvoller Erinnerung an den im letzten Sommer zu Berlin verstorbenen Meister Hans Gude hat die Hochschule der bildenden Künste in der Hardenbergstrasse ihre Ausstellungssäle hergegeben, um darin dessen hinterlassene Gemälde, Farbenskizzen und Naturstudien zur öffentlichen Schau zu bringen. Ungefähr 320 hat man vereinigt und sie ohne Eintrittsgeld den Besuchern der Ausstellung zugänglich gemacht.

Die graphische Ausstellung in der Kunsthalle in Hamburg ist am 28. November eröffnet worden und gibt in etwa 1600 Blättern einen sehr vollständigen Überblick über das Schaffen auf dem Gebiete der graphischen Kunst während der letzten zehn Jahre.

VERMISCHTES

Über die Kirche zu Segeberg bringt das neueste Heft der Schriften des Vereins für schleswig-holsteinische Kirchengeschichte (Mitteil. II, Heft 4) eine eingehende Untersuchung von Dr. Chr. Rauch. Der Verfasser kommt zu dem Ergebnis, daß das Bauwerk eines der ältesten, ja vielleicht das älteste in bedeutenderen Teilen erhaltene, in Backstein ausgeführte Gotteshaus Norddeutschlands ist, da es wahrscheinlich 1142 begonnen wurde und 1156 vollendet gewesen ist. Der Verfasser nimmt mit Adler und Dehio an, daß der norddeutsche Backsteinbau aus Holland eingeführt wurde unter Berufung auf Helmold, Chronico Slavorum I. 57. Lombardische Einflüsse im Norden, die von O. Stiehl nachgewiesen sind, leugnet er darum nicht.

Die Fürstin **Lwoff-Parlaghy** hat den König Peter von Serbien gemalt.

Die Wiener Sezession versendet soeben ihren fünften Jahresbericht: Die drei Ausstellungen des vergangenen Geschäftsjahres wurden von 56980 zahlenden Personen besucht. Es wurden Kunstwerke im Betrage von 186574 Kronen angekauft, darunter 12 Werke für öffentliche Galerien.

Die Nachricht von der **Schließung der Appartamenti Borgia** scheint sich erfreulicherweise nicht in vollem Umfange zu bestätigen. Der Kardinalstaatssekretär, der in den Borgia-Gemächern Wohnung nimmt, gedenkt eine Besuchszeit, etwa von 2—5 Uhr täglich, für das Publikum zu gestatten. Während dieser Besuchsstunden wird er selbst sich in ein abgelegenes Gemach zurückziehen. Dazu schreibt uns unser römischer Korrespondent: Dadurch daß Papst Pius X. die Zimmerflucht im höchsten Stockwerk des Palastes Sixtus V. bezogen hat, in denen vor ihm Rampolla wohnte, war der Kardinal-Staatssekretär obdachlos geworden. Der jüngst ernannte Nachfolger Rampollas hatte gleich nach der Papstwahl das Appartamento Borgia bezogen, da man aber diese Maßnahmen für provisorisch ansah und im Herbst und Sommer überhaupt weniger Fremde nach Rom kommen, so fand die Sache wenig Beachtung. Nun hat sich aber inzwischen Kardinal Mery del Val ganz behaglich in den herrlichen Papstgemächern eingerichtet, die Leo XIII. in Würdigung ihrer hohen Bedeutung für Kunst und Kultur der Renaissance wiederherstellen ließ und als Renaissancemuseum eingerichtet hatte. Die hohen kalten Räume, die weder im Winter noch im Sommer einen Strahl Sonne erhalten, sind mit Heizvorrichtung und elektrischer Beleuchtung versehen, die herrlichen Majolikaboden sind mit Brüsseler Teppichen belegt, moderne Prunkmöbel sind in den Staatsgemächern aufgestellt worden, in denen die neue Eminenz empfängt. Es ist nicht zu verwundern, daß fast die gesamte römische Presse jetzt einstimmig die Schließung und Verwendung des Appartamento Borgia als Privatwohnung aufs schärfste kritisiert. Es war gewiß kein glücklicher Gedanke, eine der monumentalsten Schöpfungen Leos XIII. zu annullieren, einen der glänzendsten Anziehungspunkte im vatikanischen Palast, dessen Herrichtung Unsummen verschlungen hatte, dem Publikum einfach wieder zu verschließen. Wie wollte eine derartige Maßregel nicht den Eindruck erwecken, daß es mit dem Schutz der Kunstschätzte im Vatikan unter dem neuen Regime weniger gut bestellt sei als unter dem alten. Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena ist ein erschreckendes Beispiel dafür, wie wenig Garantien vorhanden, wenn Monumente aus öffentlichem Schutz in privaten übergehen. Wie verlautet werden im Vatikan Veranstaltungen getroffen, in besonderen Fällen das Appartamento Borgia wieder zugänglich zu machen. Das Publikum wird sich aber bei einer solchen halben Maßregel schwerlich beruhigen. Man verlangt das Vermächtnis Leos XIII. ohne Einschränkung zurück und es ist zu hoffen, daß sich die Einsicht und das Wohlwollen, welches Pius X. bei jeder Gelegenheit an den Tag legt, dieser wohlberechtigten Forderung nicht verschließen werden.

E. St.

Das **Grabmal des Erzbischofs Ernst,** von Peter Vischer im Dom zu Magdeburg ist von der Formerei der königl. Museen in Berlin abgegossen worden, und es stehen Abgüsse dieses hochbedeutenden Werkes deutscher Renaissanceskulptur käuflich zur Verfügung. Der Preis eines Abgusses wird sich auf 2200 bis 2500 M. belaufen. Es wird gebeten, etwaige Bestellungen bis längstens zum 1. Januar 1904 an die Generalverwaltung der königl. Museen in Berlin zu richten.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst, 1903, Novemberheft. (Wien): Peter Altenberg, Der Brandungssteg. — Ilka, Sag mir, wie Liebe stirbt? — Grandi, Der junge Beethoven. — Künstlermonographien II: Vla ho Bukovac.

Kunst für Alle, XIX. Jahrg., H. 5. München, Bruckmann: Kalkreuth-Heft, Text von Gustav Pauli.

Die Rheinlande, IV. Jahrg., H. 2. (Düsseldorf, Fischer & Franke): W. Wygodzinski, Wilhelm Steinhausen. — B. Rüttenauer, Schwäbische Wirtshausschilder. — Geiger, Max von Schenkendorf in Koblenz. — W. Schäfer, Der Olbrichsche Entwurf zu einer Empfangshalle am neuen Zentralbahnhof zu Basel. — Koegel, Theodor Streichers Wunderhornlieder.

The Studio, Vol. 30, Nr. 128, Novemberheft: W. Scott, Reminiscences of Whistler continued. Some Venice recollections. — The regent annual Glasgow school of art club exhibition — Ulick Brownc, Some remarks on the work of S. Pepys Cockerell. — Edgumbe Staley, A danish marine painter: Lauritz Holtz. — Rosa Newmarsh, Some notes on modern russian art. — Leonore van der Neer, The work of the late George Wilson. — Some studies in lead-pencil by Phil. May. — A. Lux, The »Arbeiterheim« or workman's home, Vienna.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 8. 18. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MANTEGNA UND SEIN NEUESTER BIOGRAPH

Bereits vor etwa zwei Jahren ist die englische und einige Zeit darauf die deutsche Ausgabe von »*Kristellers Mantegna*« erschienen[1]), die schon nach ihrem Titel die allgemeine Aufmerksamkeit hätte auf sich lenken müssen. Wenn trotzdem noch wenig davon die Rede gewesen ist, so liegt dies zum Teil wohl an der modernen Kritik von Werken über alte Kunst. In unserer Zeit, wo die alten Zünfte fast nur noch in der Erinnerung leben, sind neue Zünfte eigener Art entstanden, darunter die zunftmäßige Kunstkritik. Die Fachzeitschriften wie jede größere Zeitung haben ihre ständigen Referenten über Kunst; ihnen schicken die Verleger dienstbeflissen alle neuen Erscheinungen zu, aber bei der Fülle derselben und häufig auch bei dem Mangel an Fachkenntnissen bedarf es, falls der Verfasser sich nicht selbst darum abmüht oder einer Clique angehört, wiederholter Mahnung, um wenigstens hier und da eine kurze, oberflächliche Besprechung zu erzielen, mag das Werk auch noch so gut sein. Doppelt schwierig sind die Herren Rezensenten, wenn es sich gar um Bücher von so schwerem Kaliber handelt, wie Kristellers Mantegna. Durch die prächtige, sehr geschmackvolle Ausstattung: die fünfundzwanzig Tafeln und das schwere Papier, ist der große Band von 600 Seiten gar zu unhandlich geworden und schreckt dadurch vom Lesen ab. Im Interesse seiner Verbreitung hätte man gewünscht, daß die Ausführung etwas knapper, das Papier etwas dünner gehalten oder daß das Werk in zwei Teilen ausgegeben wäre; schon dadurch wäre auch eine gewisse Einförmigkeit und Breite in Anordnung und Ausführung weniger fühlbar geworden. Doch das sind Äußerlichkeiten, die den Inhalt nicht berühren; nach diesem verdient Kristellers Arbeit als eine der fleißigsten und sachlichsten Monographien über italienische Kunst bezeichnet zu werden, die in neuerer Zeit erschienen sind. Gründliche Kenntnis aller Werke des Künstlers und der Schulen, mit denen er zusammenhängt, und Benutzung aller Quellen und eingehende Forschung in den Archiven, die Auskunft über den Meister geben können, völlige Vertrautheit mit Kunst und Kultur der Zeit wie mit dem ganzen Milieu des Künstlers sind die Basis, auf welcher der Verfasser seine Darstellung aufbaut. Schärfe und Vorsicht der Deduktion, rein sachliche Kritik, die jeder persönlichen Auseinandersetzung mit anderen Autoren fast ängstlich aus dem Wege geht und doch die eigene Persönlichkeit ganz bescheiden zurücktreten läßt, Klarheit in der Disposition, fließende Darstellungsweise, Wärme in der Schilderung und Begeisterung für seinen Helden, ohne in Übertreibung seiner Bedeutung zu fallen, gewiß Eigenschaften, die sich selten in einem Buche vereinigt finden, zeichnen Kristellers »Mantegna« fast gleichmäßig aus.

1) Paul Kristeller, Andrea Mantegna. 600 S. gr. 8, mit 25 Heliogravüren und 163 Textabbildungen. Cosmos, Berlin und Leipzig, 1902.

Die Resultate, zu denen Kristeller über den Künstler, seine Ausbildung, seine Entwickelung und Bedeutung gelangt, sind zum Teil so neu und so bedeutungsvoll, weichen vielfach so stark von den Ansichten älterer Schriftsteller ab, namentlich in bezug auf die Datierung der Werke, und sind zumeist so überzeugend klar gelegt, daß es angezeigt erscheint, eine kurze Übersicht darüber zu geben, soweit es in dem Rahmen dieser Zeitschrift möglich ist.

In dem einleitenden Kapitel führt uns der Verfasser in das Milieu, in dem Mantegna aufwuchs. Er schildert uns die Bedeutung von Padua und Venedig — denn für die venezianische Kunst im weiteren Sinne reklamiert er seinen Künstler — für die Ausbildung und Entwickelung der Renaissance; er weist nach, daß Venedig, der Mittelpunkt für die Beziehungen zwischen Italien mit dem Osten, und Padua, seine offizielle wissenschaftliche Bildungsanstalt, für die Pflege der klassischen Wissenschaft, namentlich des Griechischen, ebenso wie für die exakte Naturforschung, für den Humanismus im weitesten Sinne, eine weit größere Bedeutung gehabt haben, als man allgemein annimmt. Weiter wird uns die Entwickelung der Kunst vor Mantegna vorgeführt, der Einfluß der Veroneser, dann der Florentiner und schließlich der Venezianer, namentlich des Antonio Vivarini und Jacopo Bellini. Kristeller weist nach, daß Mantegnas Stiefvater, Francesco Squarcione, von Haus aus Schneider, ricamatoze, erst spät Maler wurde und als solcher wesentlich Unternehmer war, so daß ihn Mich. Savonarola in seiner Geschichte Paduas nicht einmal unter den Malern nennt; Mantegnas eigentliche Lehrer waren Donatello und daneben Jacopo Bellini. Auf beide Künstler geht Kristeller näher ein und charakterisiert Mantegnas Verhältnisse zu ihnen[1]). Daß der junge Andrea 1454 Jacopos Tochter Nicolosia heiratet und dadurch in die auch für seine künstlerische Entwickelung nicht unwesentliche Beziehung mit den Brüdern Gentile und Giovanni tritt, war bereits früher bekannt. In der ganzen sogenannten Squarcione-Schule, die der Verfasser eingehend bespricht, zeigt sich eine Mischung von Elementen Donatellos und Jacopo Bellinis, meist auch schon mit Einwirkung des jungen Andrea Mantegna. Dieser selbst, »seinem künstlerischen Wesen nach Venezianer, erhält auch die Grundlage seiner künstlerischen Bildung durch die venezianische Schule, wie sie in Antonio Vivarini uns entgegen-

1) Jacopos Malerwerk ist, wie ich nebenbei bemerken will, gerade in letzter Zeit wesentlich bereichert worden (vergl. Corr. Ricci in der Rassegna d'arte, 1903. XI).

tritt, er empfängt eine tiefwirkende Anregung zur unmittelbaren, selbständigen und unbefangenen Naturbeobachtung und zu freiem und charakteristischen Ausdruck von Donatello, und findet in seinem Streben nach gründlicher Ausbildung seiner malerischen Technik, nach Erkenntnis der Mittel einer naturwahren Darstellungsweise einen erfahrenen Führer in Jacopo Bellini«.

Mantegna tritt uns, noch ein kaum gereifter Jüngling, bereits mit seiner berühmtesten Leistung entgegen, mit hältnis zueinander er ausführlich bespricht. Allen voran stellt er als frühestes Werk die mit Unrecht oft angezweifelte Madonna der Berliner Galerie, die in der Einrahmung die Engel mit den Marterinstrumenten hat; dann eine zweite Madonna in Berliner Besitz, bei Herrn J. Simon, die in Reliefs von Donatello ihr getreues Vorbild hat, und ein paar etwas spätere kleinere Madonnen in Bergamo und Mailand (Poldi-Galerie); als frühes Hauptwerk den Lukasaltar der Brera, der 1453/54 ausgeführt wurde, gleichzeitig



HL. FAMILIE VON MANTEGNA IN DER SAMMLUNG E. WEBER IN HAMBURG

den Fresken in der Eremitanikapelle zu Padua. Der Verfasser führt aus, daß Squarcione bei der Dekoration dieser Kapelle nur als Unternehmer beteiligt war, daß aber der Entwurf von allen Fresken auf seinen Adoptivsohn Mantegna zurückgeht, selbst von denen des Ansuino, Bono und Pizzolo. Bei der Himmelfahrt des letzteren weist er Mantegna die Gruppe der Apostel auch in der Ausführung zu.

In die Zeit der Arbeit an diesen Fresken (etwa zwischen 1448 und 1455) und in die folgenden Jahre setzt der Verfasser eine Reihe Tafelbilder, deren Bedeutung und Verhältnis 1454 die hl. Euphemia im Museum zu Neapel und einen h. Sebastian in Aigueperse; als figurenreichere Kompositionen die Darstellung im Tempel in Berlin[1]) und die etwas spätere

1) Die beiden auf diesem Bilde bescheiden im Hintergrunde angebrachten Personen, die mit der Handlung nichts zu tun haben, sind mir immer wie die Bildnisse des Künstlers und seiner Gattin erschienen. Mit dem Alter des jungen Paares und mit den bekannten Zügen des Künstlers läßt sich eine solche Vermutung wohl zusammenreimen.

Anbetung der Könige bei Lady Ashburton in London. Dem Altarwerke in S. Zeno zu Verona, dem ersten großen monumentalen Gemälde Oberitaliens, das er zwischen den Jahren 1456—1459 für Gregorio Correr ausführte, widmet der Verfasser ein besonderes Kapitel, dem er die kleinen Bilder des Ölbergs in der Londoner Nationalgallery und des hl. Sebastian in Wien als etwa gleichzeitig anschließt. Dem Porträt des Kardinals Mezzarota († 1465) in der Berliner Galerie fügt er das bisher namenlose Porträt des Kardinals Francesco Gonzaga in der Galerie zu Neapel hinzu (ca. 1462), das kürzlich auch durch G. Frizzoni für Mantegna in Anspruch genommen ist.

Im Sommer 1459 siedelte der Künstler nach Mantua über, wo man ihn schon seit Jahren als Hofmaler zu gewinnen gesucht hatte. Hier blieb er fast durch ein halbes Jahrhundert im Auftrage der Gonzaga beschäftigt; nur ausnahmsweise sehen wir ihn noch für dritte arbeiten. Daher fließen die Urkunden (im Archiv von Mantua) über ihn reichlicher wie über die meisten anderen Künstler der Zeit; sie geben uns auch über seine persönlichen Verhältnisse, seine Stellung bei der fürstlichen Famile, seinen Charakter ziemlich genaue Auskunft. Gesuche, Mahnbriefe, Beschwerden, Prozesse aller Art müßten uns das Bild eines leidenschaftlichen, gehässigen, geldgierigen Mannes geben, wüßten wir nicht, mit welcher Mühe, mit welchen jahrelangen Verzögerungen damals Gehalt und Geld von den Fürsten eingetrieben werden mußten, wie ohne fortwährendes Mahnen, gelegentlich ohne Anwendung von Gewalt kaum zum Recht, zum dürftigen Lohne der Arbeit zu gelangen war. Das Ansehen, das der Künstler trotzdem stets genoß, die vorteilhaften Äußerungen auch über seinen Charakter, sein Benehmen, seine Bildung geben uns die günstigere Vorderseite zu diesem Revers und zeigen Mantegna zwar als einen Mann von äußerst lebhaftem, heftigem Temperament und voll Selbstbewußtsein, aber offen und gerade, von Verständnis für alle künstlerischen Dinge und von antiquarischer Gelehrsamkeit, die ihn in freundschaftliche Beziehung zu manchen der ersten Archäologen und Humanisten seiner Zeit brachte. Wie ein roter Faden zieht sich durch das Leben des Künstlers seine Leidenschaft zum Sammeln von Antiquitäten und zur monumentalen Aufstellung derselben, die ihn zum Baue eines Palastes (des ersten »Museums«, von dem wir wissen) verleitete, an dem er vierzig Jahre baute, ohne ihn je zu vollenden, ohne ihn zu beziehen, und für den er seine reichen Einnahmen verwendete und sich in Schulden stürzte. Wie Rembrandt nach kurzem Glück in seiner ersten Ehe von dieser Leidenschaft bis zu seinem Tode wie von einem tragischen Verhängnis verfolgt wurde, so war sie auch Mantegnas Geschick, das ihn nie zur Ruhe, nie zum ruhigen Genießen kommen ließ.

Die Darstellung dieser Verhältnisse und die Schilderung von Mantegnas Charakter bildet eines der anschaulichsten und anziehendsten Kapitel in Kristellers Buche. Er wendet sich dann wieder den Arbeiten des Künstlers zu, zunächst der kritischen Würdigung seiner ersten Tafelbilder in Mantua: des Triptychons mit der Anbetung der Könige, des stimmungsvollen Todes Maria (jetzt im Prado), des hl. Georg in Venedig (der Donatellos Vorbild an Or San Michele verrät, den der Künstler 1466 an Ort und Stelle sah), des Wiener Sebastians, der kleinen Madonna vor der Grotte in den Uffizien und der gewaltigen Pietà der Brera. Dann folgt die Beschreibung der bekannten Fresken im Castello di Corte (namentlich in der Camera degli Sposi, die erste konsequent durchgeführte illusionistische Raumdekoration, vollendet 1474) und der Kartons mit dem Triumph Cäsars, jetzt in Hamptoncourt, deren Ausführung zwischen 1484 und 1493 unterbrochen wurde durch einen Aufenthalt in Rom (1488—90), wo der Künstler für Innocenz VIII. eine kleine Kapelle im Belvedere ausmalte. In die nächstfolgenden Jahre fallen die Hauptaltarbilder des Künstlers: die Madonna della Vittoria, jetzt im Louvre (1495/6), die Madonna mit Heiligen für S. M. in Organo in Verona (jetzt beim Principe Trivulzio, von 1497), verschiedene größere Madonnenbilder in den Galerien zu London, Dresden, Verona, Turin (letztere beiden sicher verdorben und vielleicht nur Werkstattsbilder) und bei Mr. Mond in London, die Pietà der Kopenhagener Galerie und der große Sebastian bei Baron Franchetti in Venedig. Aus der gleichen späten Zeit ist, wie ich hinzufüge, eine erst kürzlich aufgetauchte hl. Familie mit der hl. Magdalena, die eben aus dem Besitze der Kunsthandlung Dowdeswells zu London in die Galerie des Konsuls Weber in Hamburg gelangt ist; die Abbildung geben wir beistehend. Bei der Ausschmückung seiner Familienkapelle in S. Andrea überraschte den Meister 1506 der Tod, wahrscheinlich infolge der Pest, die damals Mantua verödete. In den Gemälden der hl. Familie und der Taufe sieht der Verfasser noch im wesentlichen die Hand des alten Meisters, während er die Fresken der Kapelle für Arbeiten der Schüler nach seinen Zeichnungen erklärt.

In einem weiteren Kapitel behandelt Kristeller die mythologischen und historischen Bilder Mantegnas: den »Parnaß« und den »Triumph der Minerva« im Louvre, die er für Isabella zwischen 1497 und 1502 ausführte, den Triumph des Scipio und eine Anzahl kleinerer, meist in England befindlicher, grau in grau ausgeführter Bilder ähnlicher Motive. Ein besonderer Abschnitt ist Mantegna als Stecher gewidmet. Der Verfasser, der beste Kenner des altitalienischen Kupferstichs und Holzschnitts, welchem die hervorragendsten italienischen Kabinette ihre Aufstellung dieser Abteilungen danken, teilt uns kurz seine Ansicht über die Entstehung des Kupferstichs mit und bespricht dann eingehend alle dem Mantegna zugeschriebenen Stiche; nur sieben, darunter die großen Hauptblätter, läßt er gelten, während er die anderen als Arbeiten von professionellen Stechern nach Zeichnungen des Meisters kennzeichnet. Die vortrefflichen Abbildungen geben dem Leser Gelegenheit, seinen eingehenden kritischen Betrachtungen zu folgen. Die Urkunde über einen Streit zwischen Mantegna und zwei Stechern, die nach ihm arbeiteten (auch gegen seinen Willen, wie die Urkunde angibt), bietet dem Verfasser den willkommenen Anlaß über die eigentümliche Arbeit der ältesten Stecher in Italien sich näher auszusprechen.

Ein letztes Kapitel behandelt Mantegnas Tod, seinen Nachlaß, seine Schule und die Charakteristik des Künstlers. Den Beschluß machen sehr ausführliche kritische Verzeichnisse der verschiedenartigen Werke des Künstlers, der erhaltenen wie der verlorenen und der irrtümlich ihm zugeschriebenen, eine Zusammenstellung aller Bemerkungen älterer, namentlich gleichzeitiger Schriftsteller, die sich auf ihn beziehen, sowie sämtliche bisher bekannte und eine Anzahl unpublizierte Urkunden über den Künstler und seine Werke — es sind ihrer nicht weniger als 208.

Diese gründliche und grundlegende Arbeit hat in der »Gazette des Beaux Arts« gleich nach Veröffentlichung der englischen Ausgabe eine Besprechung gefunden, die mit meiner Auffassung des Buches im schärfsten Widerspruch steht. Der Verfasser wird im hochmütigsten Tone geschulmeistert; es werden ihm Vorwürfe über Behauptungen gemacht, die er gar nicht geäußert hat; wo er einmal ein Urteil über Dinge wage, die nicht außer allem Zweifel seien, greife er regelmäßig fehl — kurz, der dickleibige deutsche Wälzer sei dem (gleichzeitig erschienenen) Büchelchen der Miß Cruttwell über Mantegna nicht zu vergleichen! Freilich hier wäscht eine Hand die andere, denn eine Mary Logan zeichnet die Kritik. Wir würden ihr die

Genugtuung eines chauvinistischen Ergusses gegen eine ernste deutsche Arbeit und einer schmeichelhaften Äußerung einer afternoontea-Freundin gegenüber wahrlich nicht stören, wenn nicht hinter der Miß oder Mistres ein anderer stände. Wer den schöntönenden Namen Mary Logan aus der Kunstliteratur kennt, weiß daß er eng verbunden ist mit einem anderen vielgenannten Namen in der englischen Kunstforschung, Bernhard Berenson. Wenn trotzdem der Gatte der Gattin Bücher bespricht und umgekehrt, wenn sie gegenseitig coram publico überfließen von Lob, so ist das mindestens geschmacklos. Jedenfalls ist Herr Berenson voll verantwortlich für das, was Mary Logan sagt, auch wenn die sehr unweibliche, unhöfliche Ausdrucksweise nicht schon überzeugend auf ihn hinwiese. Ihre Kritiken wären als Kompaniegeschäft zu behandeln, aber schon aus Höflichkeit wird man sie nur dem männlichen Inhaber dieser Firma auf Rechnung schreiben, der die Verantwortung gewiß voll übernehmen wird; denn an herausforderndem Selbstbewußtsein fehlt es ihm wahrlich nicht. Es ist gewiß anerkennenswert und ein Zeichen von Energie und Fleiß, wenn ein Bilderhändler, wie Berenson, neben seinem Metier noch als Kunstkritiker sich betätigt; diese pflegen sonst zu verstummen, wenn sie zum Handel übergehen. Die praktische Beschäftigung mit den Bildern kann ja gerade für die Kritik von Nutzen sein. Aber dann dürfen die Manieren des Kunsthandels nicht auch in die Kritik übertragen werden! Wenn Berenson trotzdem sein Wesen nicht nur auf dem Bildermarkte, sondern auch in der Bilderkritik bisher ungestört getrieben hat, so liegt das wohl daran, daß er mit groben Schmeicheleien die zu gewinnen sucht, die er brauchen zu können glaubt (so unter den Deutschen Professor Wölfflin), während die Mißhandelten, eines alten Sprichwortes eingedenk, lieber schweigen. Auf das Risiko, hinfort gleichfalls auf den Index des Herrn Berenson gesetzt zu werden, wage ich es offen aussprechen, daß diese Art der Kritik, die schließlich nur in Anschuldigungen und Ablehnungen besteht, in der Wissenschaft eine unwürdige ist. Wenn wir Deutschen besonders von ihr betroffen werden, so liegt das wohl an dem Umstande, daß Herr Berenson von russisch-deutscher Herkunft ist und dies seinen jetzigen anglo-amerikanischen Landsleuten gegenüber verleugnen zu müssen glaubt. Echte Kritik enthält sich der persönlichen Angriffe, sie hat zu beweisen und nicht bloß zu höhnen und beleidigen, wie es Logan-Berenson gegenüber Kristeller tun, wie es Berenson gegen Friedrich Knapp gelegentlich seines tüchtigen, sorgfältigen Buches über Piero di Cosimo tut, das von ihm einfach als »worthless« abgefertigt wird, oder wie er gar gegen den verstorbenen Dr. Ulmann verfährt, den er bloßzustellen sucht, wo und wie er kann. Sogar wenn er einfach seinen Spuren folgt, wie bei der Besprechung der Werke des Bartolommeo di Giovanni, erwähnt er Ulmann nur, um ihm eins anzuhängen. Daß dieser den damals unbekannten Meister, auf den er zuerst aufmerksam gemacht hatte, vermutungsweise als Davide Ghirlandajo bezeichnete, war wahrlich verzeihlicher als die eitle Geschmacklosigkeit, daß Herr Berenson ihn Alunno di Domenico nennt, nachdem sein Name seit ein paar Jahren bereits bekannt ist! Wer so gewagte Hypothesen aufstellt wie Berenson, wer sie mit solchen Scheingründen und apodiktischen, selbstherrlichen Behauptungen stützt, wie er es seit seiner Aluise Vivarini-Theorie bis zu dem neuesten, von falscher Gelehrsamkeit strotzenden »Florentiner Handzeichnungenwerk« vielfach getan hat, sollte vor den Ansichten anderer, namentlich wenn sie so vorsichtig ausgesprochen und sorgfältig begründet sind, wie bei Kristeller, Ulmann und Knapp, doch etwas mehr Achtung haben, oder er sollte Dritte überhaupt aus dem Spiele lassen. *W. Bode.*

EINE KLIMT-AUSSTELLUNG

(Wiener Sezession)

Die Wiener Sezession hat ihren neuen Jahrgang mit einer Gesamtausstellung von Bildern und Zeichnungen *Gustav Klimts* eröffnet. Der vielangegriffene Künstler steht hier mit 48 Bildern und mehreren Kabinetten voll Zeichnungen und Studien sehr ansehnlich vor aller Augen. Es herrscht gar kein Zweifel, daß er doch seit Hans Makart der eigentümlichste und fruchtbarste malerische Charakter Wiens ist. Auch das publikere Publikum hat sich nachgerade so weit an ihn gewöhnt, daß in zwei Tagen zwanzig Bilder verkauft waren. Es gibt heute in der Tat kaum ein verkäufliches Bild von Klimt. Alles ist in festen Liebhaberhänden. Selbst das schauerliche Novum »Aus dem Reich des Todes«, für das er diesen Sommer rastlos die anatomischen Vorlesungen des Professors Zuckerkandl besucht hat, ist verkauft, und zwar an denselben Klimtfreund, der ein gar nicht in die Öffentlichkeit gelangtes Meisterwerk Klimts: »Die Hoffnung«, das in weiten Kreisen für unausstellbar gilt, schon zwei Jahre vor seiner Vollendung erworben hat. Dieses Bild, das ich aus seiner Werkstatt kenne, stellt einen weiblichen Akt im ... so und sovielten Monat vor. Die Frau, mit einem entzückenden, etwas an Botticellis Frühling gemahnenden rotblonden Kopf, einen Ausdruck von naiver Zuversicht im Antlitz, schreitet an unheimlichen Spukgestalten vorbei — auch am knöchernen Tode — und hat nichts als ihre Hoffnung, das Vertrauen auf die Zukunft in ihrem Schoße. Dieses Kapitel ist natürlich sehr weitläufig und es wäre schade das Thema hier übers Knie zu brechen. Sicher liegt dem Künstler, wie ich ja sein Fühlen kenne, alle Spekulation auf das Anstößige meilenfern. Sein Kunstverstand ist aber mit einer so elementaren Naivität verquickt und diese hat im Kampf mit der umgebenden Prüderie eine so trotzige Gebärde angenommen, daß er überhaupt keine Rücksicht auf die »Leute« nimmt. Steinigt mich, kauft mich — ich bin, wie ich bin. Das neue Hauptbild dieser Ausstellung ist die »Jurisprudenz«, das dritte Deckengemälde für die Aula der Universität. Es hängt nun mit der »Philosophie« und der »Medizin« zusammen. Nach einer grünen und einer roten Symphonie eine in Schwarz, Gold und Rot. Es ist das monumentalste neben jenen ausschließlichen Stimmungsflecken. Die Hauptgruppe unten besteht aus einem alten nackten Sünder, in meisterhaft studierter Profilstellung, die Hände auf den Rücken gebunden, der von einem schauerlichen Riesenpolypen (dem bösen Gewissen) umklammert und von drei unheimlichen Rachegöttinnen umlagert das Gericht erwartet. Über dieser großen phantastisch-realistischen Gruppe, die von einem weiten schwarzen Schleier umzogen ist, so recht dem »Fluchnetz« (mega diktyon Atês) der griechischen Tragiker, steht vor dem Gemäuer des Gerichtsgebäudes die Gerechtigkeit zwischen Gesetz und Wahrheit, erhaben in Gold und Purpur und von Richtern umgeben, deren kleiner gehaltene Charakterköpfe da und dort auftauchen. Das Bild ist nicht in allen Teilen fertig, gewährt aber doch den vollen sachlichen und farbigen Eindruck. Es ist übrigens sehr wahrscheinlich, daß die viel angefeindeten Bilder gar nicht an die Decke der Aula gelangen werden, wohin sie ganz und gar nicht passen würden. Das ist der Fluch des langen Bauens. Wenn ein Bau zwanzig Jahre fertig ist und die ganze Kunst mittlerweile sich um ihre Achse gedreht hat und das dort und damals Geltende längst nicht mehr wahr ist (Schulhochrenaissance!), dann soll ein nachgeborener Neumaler die Bilder für die gleichgültige Schablonendecke eines bereits veralteten Saales malen, der übrigens das Schwächste an Ferstels teilweise großartigem Bau ist.

Man wird da wohl im Modernen Museum, wenn es erst wirklich gebaut ist, einen Klimt-Saal einrichten, dessen Wände diese Bilder bedecken werden. Dem Künstler ist freilich auch das nicht recht; um Wände zu schmücken, hätte er doch lieber etwas nach seinem eigenen Sinn gemacht, ohne fakultätische Schlagwörter. Die übrigen neuen Bilder Klimts sind teils Landschaften, teils weibliche Bildnisse, wie man sie von ihm schon kennt, die er aber unendlich zu variieren weiß. Eines der Damenporträts erregt allgemeines Entzücken. Ein hohes schmales Bild, mit einer zarten schlanken Blondine in weißer Spitzentoilette, an der vorn vier hellviolette Seidenbänder sich mit zierlicher Pikanterie niederschlängeln. Ganz apart und doch aus dem Leben, wie es ist, genommen. Unter den Landschaften ist eines seiner hellgrünen Atterseebilder, mit einem dichtbelaubten dunkelgrünen Eiland im Hintergrunde, besonders anziehend. So viel einstweilen; es wird sich ja wohl noch Gelegenheit bieten, allerlei über Klimt im Zusammenhange zu sagen.

Wien, 28. November. LUDWIG HEVESI.

BÜCHERSCHAU

Eine »**Bibliographie der Kunstgeschichte**« ist seit langem der gemeinsame Wunsch Aller. Mit der Publikation Artur L. Jellineks (Berlin, B. Behrs Verlag, 1902) ist er erfüllt und nun sollte Unterstützung von allen Seiten dafür sorgen, daß ein so wertvoller Behelf erhalten bleibt und durchgebildet werden kann, wie er dessen noch bedarf.

Alle bisherigen Ansätze zu ähnlicher Arbeit bedeuten gegenüber Jellineks Bibliographie nichts, trotz der großen Mängel, die dieser noch anhaften mögen. Denn was nützt ein Katalog der kunsthistorischen, kunstkritischen, ästhetischen u. s. w. Erscheinungen, auf den man zwölf Monate warten muß, gerade lange genug, um Anregungen veralten, lebhaften Austausch von Erwiderungen unmöglich werden zu lassen. Die idyllischen Zeiten, da die Kunstgeschichte einem gemütlichen Kartenspiel in geschlossener Gesellschaft glich, sind wohl doch vorüber. Anderweit muß auch das Tempo etwas lebhafter werden. Bibliographien, die jährlich einmal im spezialistischesten aller spezialistischen Organe erscheinen, mögen sehr gut und brav und mit großem Fleiß gearbeitet sein, aber man wünscht heute über einen Aufsatz, der im Februar gedruckt wird, spätestens im März, nicht zu Weihnachten unterrichtet zu werden.

Die Mängel der Jellinekschen Publikation, an deren Beseitigung allerseits mitgearbeitet werden sollte, sind vorläufig freilich noch groß. Man vermißt einen eigentlich vertikalen Gesichtspunkt, der schon bei der Zusammenstellung des Materials mitspräche. Vollkommenste Lückenlosigkeit ist, wie ich glaube, nur äußerlich und nicht wesentlich das Ideal eines solchen Katalogs. Es läuft so viel nebenher, das wissenschaftlich und schriftstellerisch nur Wiederholung und später Abklatsch ist, daß davon vieles ohne Schaden fehlen kann.

Es bedarf im übrigen keines Wortes darüber, daß Wahllosigkeit, die das Sondern dem Urteil des einzelnen überläßt, immer noch besser ist als »reine Wissenschaftlichkeit« die glaubt, sich bei nichts aufhalten zu müssen, was irgendwie populären oder feuilletonistischen Charakter in Form oder Inhalt hat.

Änderungen der Einteilung, Trennung von fest Vereinigtem, Zusammenfassungen an mehreren Stellen sind notwendig und werden gewiß nicht nur frommer Wunsch bleiben, da der Verfasser als Bibliograph sein eigenes theoretisches Interesse an solcher Fundbildung hat. Vor allem sollte, und das müßte eines der nächsten Ziele sein, die Bibliographie ein möglichst klares Bild davon geben, was jederzeit im Mittelpunkt des Interesses steht, wohin sich dieses wendet oder zu wenden scheint. Nicht nur das nach Nach- und Nebeneinader der Publikationen, vor allem auch die Kausalität unter ihnen müßte zum Vorschein kommen.

F. Wolff.

NEKROLOGE

Robert Beyschlag, der bekannte Münchener Genremaler, ist dort im Alter von 65 Jahren gestorben. Er war am 1. Juli 1838 in Nördlingen geboren und erhielt in München seine Ausbildung. Seine glatten, einschmeichelnden Frauenköpfe haben einst beim großen Publikum Furore gemacht.

Theodor Graf in Wien, der bekannte Besitzer der Sammlung von Mumienporträts, ist gestorben.

Der Bildhauer und Maler **Alexander Wahl** ist am 2. Dezember in München gestorben.

PERSONALIEN

Die deutsche Kolonie in Rom hat kürzlich den 80. Geburtstag **Heinrich Gerhards,** des Seniors der dortigen deutschen Künstlerschaft, gefeiert. Gerhard kam schon 1844 nach Rom und hat noch J. Chr. Reinhard, Overbeck und Kornelius gekannt.

Nachdem sich die Breslauer Kunstschule vor kurzem den trefflichen Ignazius Taschner aus München fortgeholt hatte, ist nun auch der talentvolle **Hans Roßmann,** dessen markige Zeichnungen den Lesern der »Jugend« wohlbekannt sind, an die Breslauer Schule berufen worden.

Der **Streit in der Münchener Sezession,** der wie letzthin mitgeteilt, dazu geführt hat, daß der Vorstand sein Amt niedergelegte, ist wieder geschlichtet worden, indem alle Vorstandsmitglieder wiedergewählt worden sind.

Nicht der Berliner Hans Hermann (wie in Nr. 6 der Kunstchronik gemeldet), sondern der Düsseldorfer Maler **Heinrich Hermanns** erhielt auf der Amsterdamer internationalen Ausstellung die goldene Medaille.

AUSSTELLUNGEN

Eine sehr wichtige Veranstaltung steht uns für das nächste Jahr auf der Düsseldorfer internationalen Kunstausstellung bevor. Es soll nämlich dort **das ganze Werk Adolf Menzels,** soweit es irgendwie erreichbar ist, zur Schau gestellt werden. Wenn es gelingen würde, diesen Plan auch nur annähernd zu verwirklichen, so würde die Ausstellung jedenfalls einen Anziehungspunkt sondergleichen bieten, und wir freuen uns schon heute des Momentes, wo es dem Altmeister selbst vergönnt sein wird, am Ende seines Lebens die gewaltige Masse seiner Schöpfungen noch einmal Revue passieren zu lassen. Erstaunlich ist übrigens, welch seltenes Gedächtnis er für jedes einzelne seiner Bilder hat. Im Gespräch mag man auf welches kleinste Werk seiner Hand auch immer kommen, sofort weiß er das Jahr des Entstehens und erzählt in seiner eigentümlich novellistischen Art den Vorgang, der dazu geführt. Dies geht so weit, daß, als wir ihm neulich von einer Pastellskizze, die er vor fast sechzig Jahren gemacht hat und die jetzt im Kunsthandel zum Vorschein gekommen ist, sprachen, er augenblicklich die Stelle in Berlin angeben konnte, wo das Blatt entstanden ist. Hier sei gleich berichtet, daß bei einem Berliner Antiquar jetzt ein vergessenes Werk Menzels wieder auftaucht. Dies ist ein Kinderbuch: »Der kleine Gesellschafter für freundliche Knaben und Mädchen von fünf bis zehn Jahren« von Emilie Feige (Berlin 1836, Verlag von George Gropius). Das Büchlein besteht aus dreißig moralisierenden Gedichten, zu denen Menzel je ein Kopfstück mit der Feder auf den Stein gezeichnet hat. — Der Meister hat in diesen Tagen seinen 88. Geburtstag gefeiert und zwar in bester

Frische. Auch sein Nebenbuhler in der Anwartschaft auf den 100. Geburtstag, Rudolf von Alt in Wien, befindet sich, wie wir uns eben erst überzeugt haben, bei seinen 91 Jahren noch recht munter und malt noch die lustigsten Freilichtstudien.

Wien. Von der Sammlung Charl. Sedelmayer-Paris, ist ein ansehnlicher Teil für die Dauer von drei Wochen bei Stöckl in Wien-Graben ausgestellt. Daran sollen sich Spezialausstellungen von Werken *Munkacsys, Pettenkofens und Broziks* schließen. Jede dieser Ausstellungen ist wieder auf drei Wochen geplant. Wirklichen Kunstfreunden und Kennern ist damit eine angenehme Aussicht für den kommenden Winter eröffnet. Der kleine Katalog des ersten Turnus weist 53 Bilder meist französischer Künstler aus der Sammlung Sedelmayer und 47 deutsche Meister der Gegenwart auf. *Daubignys* »Mondaufgang« von 1877 (ausgestellt Paris 1878) ziert in einer gut gestimmten Autotypie die erste Seite des Künstlerverzeichnisses. Es begegnen uns: Rosa Bonheur, Emile Breton (zartnüancierter Winterabend), Carolus Duran, Corot (3 Bilder) Courbet, Ch. Fr. Daubigny (5), Delacroix (2), Demont (bes. schön die »Lilien«), Mad. Demont-Breton (»Giotto als Knabe« sz. med. d'or), Diaz (4), Domingo (2), Louis Gallait, Jules Goupil, Henner (leuchtend), de Jonghe (2), Lies, Madou, Marilhat († 1847), Meissonier (delikate Schimmelstudie), Mueier, Palmaroli, Ribot (breiteste Koloristik), Rondel, Rousseau (3), Ter Linden, Stevens, Tissot, Troyon (3), darunter eine Pastellskizze »Die Seine bei Paris« und »Le passage du Gué«, ursprünglich (1866) in Wien bei Henry Meyer, seither in Paris. — Unter den gleichzeitig ausgestellten deutschen Bildern begegnen wir den Namen Hans von Bartels (fast lebensgroßes Fischermädchen, Aquarell und Deck von größter Wirkung), Brack (Zopftoilette), v. Brandt, Brütt, Dill, Fink, Grützner, Harburger (2), Ad. Kaufmann (2), Kuehl (2), Kunz, G. Max, Merode, E. Nowak, M. Schmid, Seiler, Styka, Velten.

Rudolf Boeck.

In der Hamburger Kunsthalle ist soeben eine **internationale Ausstellung graphischer Kunst** veranstaltet worden, die mehr als 1600 Nummern umfaßt und mit größter Umsicht zusammengebracht ist. Durch Diskussionsabende soll die künstlerische Darbietung dem Publikum noch besonders nutzbar gemacht werden.

In Hamburg sind gegenwärtig in dem Kunstgewerbehaus von Georg Hulbe eine ganze Reihe von **Original zeichnungen von Moritz von Schwind** ausgestellt unter anderem auch die von Schwind selbst für die Reproduktion mit Feder und Tusche gezeichneten kleinen Wiederholungen der schönen Melusine und der sieben Raben. — Außerdem eröffnet das Kunstgewerbehaus Hulbe soeben die Ausstellung der Konkurrenzarbeiten für den graphischen Wettbewerb der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

In Berlin ist in der Leipziger Straße 12 eine **Ausstellung altchinesischer Kunstwerke** eröffnet worden. Die rund 5000 Nummern betragende Sammlung hat Herr Joseph Heger in Peking zusammengebracht.

Im Leipziger Kunstverein ist soeben eine Ausstellung von etwa 30 Arbeiten von Leopold von Kalckreuth zu sehen. Unter den sonstigen Ausstellungsobjekten fallen besonders einige Landschaften des sehr talentvollen Max Giese-München auf, die von neuem die Aufmerksamkeit auf diesen hoffnungsvollen Künstler lenken. Interessant war, daß Menzels Piazza d'Erbe an gleicher Stelle für kurze Zeit zur Schau gestellt war. — Im Leipziger Kunstgewerbemuseum ist zur Zeit eine Ausstellung der Steglitzer Werkstätten eröffnet worden. Auch werden die eingeleiteten Verhandlungen, das Museum — welches ursprünglich eine private Vereinstiftung ist — zum Eigentum der Stadt zu machen, in nächster Zeit zum Abschluß kommen.

VEREINE

Sächsicher Kunstverein. Die Reformbewegung im sächsischen Kunstverein ist mit Glück in die Wege geleitet. Die jährliche Mitgliederversammlung, die Ende November stattfand, hat nämlich auf Antrag des Direktoriums beschlossen: 1. als Jahresblätter in der Regel Originalarbeiten, außerdem aber von Zeit zu Zeit Mappen mit mechanischen Vervielfältigungen von anerkannten Kunstwerken unter die Mitglieder zu verteilen; 2. den Mitgliedern des Kunstvereins auf dessen Kosten freien Eintritt in die Dresdener Kunstsalons zu verschaffen. Mit dem ersten Antrag sind endlich die unbedeutenden und langweiligen Stiche und Radierungen meist kleinen Formats nach noch unbedeutenderen Bildchen, wie sie für die Verloosung angekauft wurden, beseitigt. Der zweite Beschluß bedeutet das nicht zu umgehende Eingeständnis, daß seit Jahren die Ausstellungen in den Kunstsalons von Ernst Arnold und Emil Richter (früher auch Theodor Lichtenberg Nachf.) interessanter waren, als im sächsischen Kunstverein, wo man das Mittelmäßige und Untermittelmäßige überwuchern ließ. Der Vorsprung ist nicht leicht einzuholen, zumal da sogar die Dresdener Künstler meist vorziehen, in den intimen Räumen der Kunstsalons auszustellen, als in den großen und viel zu hohen Sälen des akademischen Ausstellungspalastes, wo der Kunstverein haust. So will man denn den Versuch machen, den Mitgliedern des sächsischen Kunstvereins alle drei regelmäßige Kunstausstellungen Dresdens für ihren Vereinsbeitrag zugänglich zu machen. Ein Jahr wird jedenfalls allen Beteiligten die Erfahrung verschaffen, ob der Vertrag erneut werden kann. Sicherlich darf der Verein hoffen, daß die neue Maßregel ihm zahlreiche neue Mitglieder zuführen wird. — Angeregt wurde ferner in der Versammlung, es sollten zur Verloosung nicht mehr Kunstwerke angekauft, sondern es sollten Geldsummen verloost werden, für welche die Gewinner in der Vereinsausstellung Kunstwerke kaufen müßten. Diese Maßregel ist in München und Hannover eingeführt. Es wurde indes vom Direktorium des Kunstvereins eingewendet, daß dieses Verfahren gegenwärtig nicht den Interessen der *Kunst* entspricht und deshalb gerade von den tüchtigsten Künstlern verworfen wird. »Wie sich im Münchener Kunstverein in erschreckender Weise gezeigt hat, bevorzugt die Masse der Mitglieder noch immer die konventionellen, glatten, süßlichen Werke der Mittelmäßigkeit, während sie die oft derben und nicht leicht verständlichen Leistungen selbständiger Künstlernaturen unbeachtet läßt. Diese machen daher bei jenem Verfahren sehr schlechte Geschäfte und würden zur Beschickung der Kunstvereinsausstellung nicht ermuntert, sondern aus ihr vollends vertrieben werden. Es wird noch längerer Zeit bedürfen, bis die Mehrzahl der Kunstvereinsmitglieder zum Verständnis alter ernster Kunst herangebildet sein wird. So lange bleibt es nötig, daß ein kunstverständiger Vorstand die Ankäufe besorgt und durch Verbreitung guter und eigenartiger, wenn auch nicht immer »gefälliger« Werke erzieherisch wirkt. Wollte sich der Kunstverein darauf beschränken, den Mitgliedern hübschen Zimmerschmuck zu vermitteln. so müßte er zuvor die Bestimmung seiner Satzungen streichen, die ihm vorschreibt, »*die bildenden Künste zu fördern*«. — Es sei noch bemerkt, daß in der Tat die Verloosungsankäufe des Vereins diesmal auf einem höheren Niveau stehen, als früher und daß auch die jüngst wieder eröffnete Ausstellung des Vereins bei weitem nicht so viel Mittelmäßiges aufweist, als früher. Von 320 eingelieferten Werken wurden 170 zurückgewiesen. Das ist natürlich der einzig richtige Weg, um den Kunstverein wieder in die Höhe zu bringen.

Die **Verbindung für historische Kunst** kann auf

eine fünfzigjährige Wirksamkeit zurückblicken. Sie hat dieses Jubelfest durch die von Max Jordan besorgte Herausgabe einer reich ausgestatteten Denkschrift gefeiert. Die Vereinigung entstand im Jahre 1853 durch die Anregung des Schulrates Looff in Langensalza und des Professors Friedrich Eggers in Berlin. Das Ziel war: durch Zusammenschluß der Kunstvereine die Mittel aufzubringen, um edle Werke historischer Malerei auf Wanderausstellungen zu zeigen und je eines jährlich anzukaufen und zu verlosen. Die Verbindung, an deren Spitze jetzt Dr. E. H. Meier in Bremen steht, ist noch immer wirksam, wenn auch die ästhetischen Ziele andere geworden sind; ihr schmückendes Beiwort »historisch« ist nun selbst historisch geworden, und Werke wie Klingers Zyklus »Vom Tode« danken dem Vereine ihre Entstehung. Da die Verbindung mit der Zeit ihre Ziele zu ändern verstanden hat, kann man ihrer Form noch lange Lebenskraft voraussagen.

WETTBEWERBE

Bei dem Wettbewerbe um die künstlerische **Ausgestaltung des Theaterplatzes** zwischen Augustusbrücke und Hotel Bellevue *in Dresden* sind 48 Entwürfe eingegangen. Zur Verteilung gelangten drei zweite Preise zu je 1000 M.: Architekt Schleinitz (Dresden), Baumeister Luther und Kretzschmar (Blasewitz), Architekten Kühn und Beyrich (Dresden); sechs dritte Preise zu je 500 M.: Architekt Winkler (Loschwitz), Paul Schnartz (Leipzig), Otto Schnartz (München), Schmidt (Berlin), Kühne (Dresden), Baurat Rumpel und Architekt Krutzsch (Dresden).

VERMISCHTES

In der Nationalzeitung gibt Max Osborn eine treffliche Anregung, von der wir hoffen, daß sie nicht in den Wind gesprochen sein wird; nämlich die Schaffung eines **Berliner Museums,** d. h. einer Sammlung, die gut gewählte auf Berlin bezügliche Bilder beherbergt, die die ältere Berliner Kunst des 19. Jahrhunderts pflegt (dies scheint uns das Wichtigste) und die schließlich eine Berliner Porträtgalerie umfaßt. Osborn ist wohl zu seiner Idee durch Lichtwarks Vorgehen in Hamburg gekommen. Möchten sich doch noch eine Anzahl einflußreicher Stimmen mit der seinen vereinen, um dem schönen Plane bei den Stadtvätern Gehör zu verschaffen. Am besten wäre es, wenn sich ein Verein wohlhabender Berliner Kunstfreunde bilden würde, der unter dem Protektorat der Stadt und in einem gewissen Sozietätsverhältnisse mit dieser die ganze Sache in die Wege leitete.

Der 1901 in Rom verstorbene Maler **Gustav Müller** hat dem Deutschen Reiche ein Kapital von 240000 Mark hinterlassen, von dessen Zinsen auf den internationalen Kunstausstellungen eine Reihe Kunstwerke angekauft werden sollen, und zwar sollen im wesentlichen Werke deutscher und italienischer Meister gewählt werden. Die deutschen Werke sollen dann der Nationalgalerie in Berlin, die italienischen der Akademie in San Luca zufallen. Es dürfen nur direkt vom Künstler ohne irgendwelche Vermittlung oder zweite Hand zu erwerbende Kunstwerke in Frage kommen.

Die Frankfurter Zeitung erfährt durch ihren venezianischen Korrespondenten folgendes: Mit der Kleinbahn, die von Venedig über Fusina nach Padua führt, erreicht man das anmutige Brentagestade. Dort befindet sich in Malcontenta, nahe der Lagune, der **Palast Foscari,** ein Bau, der, von Palladio aufgeführt, mit einem stolzen jonischen Bogenportikus versehen ist. Das Ganze zeigt klassische Würde und ragt wie ein Traumbild zwischen dem Fluß und der Landschaft empor. Hier war einst, wie eine Gedenktafel besagt, König Heinrich III. abgestiegen, dem zu Ehren prunkvolle Feste gegeben wurden. Später sollen an diesen Ort venezianische Damen, die ein allzu lockeres Leben führten, verbannt worden sein. Jetzt ist Malcontenta ein stilles Nest. Arme Bauersleute wohnen hier. Im Innenraum des Palastes Foscari haben Vandalen gehaust, die es verstanden, jeden Kunstgegenstand in klingende Münze umzutauschen. Die schönen Fresken, die den Hauptsaal zierten, wurden früher keinem Geringeren als Paolo Veronese zugeschrieben, jetzt hat man sie als ein Werk des Battista Zelotti erkannt. Der Maler und Radierer Zelotti war 1532 in Verona geboren, er starb 1592. Er lernte bei Paolo Veronese und war dessen liebster Gehilfe. Sein Künstlerruf muß groß gewesen sein, da selbst Tizian ihn für die Arbeiten des Dogenpalastes empfahl. Die Fresken in Malcontenta wurden vor nicht langer Zeit mit Kalk übertüncht. Nun fiel aber dem Besitzer des Palastes ein, daß sie zu verwerten seien. Er ließ die Kalkschicht abkratzen, die zum Vorschein gekommenen Gemälde auf Leinwand übertragen und verkaufte sie dann an einen Amerikaner. Man kann sich vorstellen, wie man in Venedig darüber empört ist; doch ist an der Sache nichts mehr zu ändern, da der Transport der Fresken über den Ozean trotz des Ediktes Pacca bereits erfolgt ist.

Wie bekannt haben sich die **Sezessionen** in München, Berlin, Weimar, Düsseldorf, Karlsruhe und Stuttgart zusammengeschlossen, um gemeinsam ihre Beteiligung an der deutschen offiziellen Kunstausstellung in St. Louis abzulehnen. Der Beschluß hierzu ist meist einstimmig gefaßt worden. Jetzt versucht der Vorstand der allgemeinen Künstlergenossenschaft diesen Beschluß durch ein Anschreiben rückgängig zu machen, in welchem sich folgender schöner Satz befindet: »Wenn Sie trotzdem auch fernerhin bei Ihrer Ablehnung beharren, so klagen wir Sie vor der Öffentlichkeit an, daß Sie in einem Augenblicke, wo ein Zusammengehen aller dem Auslande gegenüber unbedingte Pflicht war, aus kleinlichen Beweggründen eine nationale Sache von großer Wichtigkeit auf das schwerste gefährden! Wir dürfen annehmen, daß es uns auch ohne Ihre Mitwirkung gelingen wird, eine gute Ausstellung durchzusetzen, und werden es nicht an den äußersten Anstrengungen in dieser Richtung fehlen lassen. Wie Ihr Verhalten von uns angesehen und beurteilt wird, wollten wir Ihnen aber vor der Öffentlichkeit, der Sie verantwortlich sind wie wir, hiermit gesagt haben.«

Dieser Appell gefällt uns gar nicht. Die allgemeine deutsche Künstlergenossenschaft hat zunächst alles getan, um die ursprünglich geplante Form der Zusammenbringung der Kunstwerke durch eine Kommission, in der auch die besten Vertreter der Sezession in der ihnen nach Zahl und Bedeutung gebührenden Stärke vertreten waren, zu hintertreiben. (Doch wohl nicht etwa aus kleinlichen Beweggründen in einem Augenblicke, wo u. s. w.?!) Das ist ihr gelungen. Jetzt darf sie sich auch nicht wundern, wenn sie die Früchte ihrer Saat erntet und das Pathos der »nationalen Sache« scheint uns hier nicht am Platze. In dem Antwortbrief der Sezession heißt es deshalb kurz und bündig: »Wir wollen uns nicht dem Urteil einer Zentraljury unterwerfen, deren künstlerische Zuständigkeit wir bestreiten und in deren Macht es liegt, zu entscheiden, daß kein einziges unserer Bilder nach St. Louis geht. Wir protestieren dagegen, daß diese Ausstellung als ein Spiegelbild deutscher Kunst ausgegeben wird.

Wir fordern, daß den deutschen Sezessionen die Stellung zuerkannt wird, die ihnen nach der Qualität ihrer Leistungen gebührt.«

Die Angelegenheit hat noch ein Nachspiel gefunden,

indem in einer Berliner Zeitung anonym den Führern der Berliner und Münchener Sezession einfach vorgeworfen wurde, sie hätten das Einladungsschreiben gar nicht richtig gelesen und in den betreffenden Versammlungen infolgedessen unrichtige Angaben gemacht. Liebermann hat diese Unterstellung ebenso deutlich wie kräftig widerlegt.

Übrigens halten wir es für das Wohl und Wehe der Sezessionen für ziemlich belanglos, ob sie auf der amerikanischen Ausstellung vertreten sind oder nicht; auch in wirtschaftlicher Beziehung. Denn wenn es sich darum handelt, den amerikanischen Bildermarkt für deutsche Bilder aufnahmefähiger als bisher zu machen, so wird das durch einen rührigen Kunsthändler oder durch eine spätere besondere Sezessionsausstellung in Amerika sicher besser erreicht werden, als bei dieser Weltausstellung.

Hieran können wir noch eine Nachricht schließen. In diesen Tagen treten in Weimar eine Reihe der hauptsächlichsten Vertreter der modernen deutschen Kunst zusammen, um darüber zu beraten, wie ein Verband aller fortschrittlich gesinnten Künstler, gleichviel ob sie der Sezession angehören oder nicht, zu stande zu bringen sei. Nach unseren Informationen bereitet sich hier in der Stille eine für das deutsche Kunstleben wichtige Neubildung vor.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Bd. 1—4 komplett 855 und 281 M.; Wien, Ges. f. vervielf. Kunst.

Hausschatz älterer Kunst. 100 Rad. nach Gemälden alter Meister. Ebenda; 65 M.

Wasmuth, Neue Malereien. Dek. Arbeiten v. A. Maennchen. II. Folge, Lfg. 2. Berlin, Wasmuth; 10 M.

R. Kekule v. Stradonitz, Die antiken Terrakotten. Bd. III. Tl. 1—2. Berlin, W. Spemann; 80 M.

A. Paterson, M. A., Assyrian sculptures, contained in the british museum. Part. V. London, Kleinmann & Co.

E. Zitelmann, Radierungrn u. Momentaufnahmen. Leipzig, Duncker & Humblot; 3 M.

W. Spiegelberg, Gesch. d. ägypt. Kunst bis zum Hellenismus. Leipzig, Hinrichs; 3 M.

J. Bochenek, Das Gesetz der Formenschönheit. Leipzig, Dieterich'sche Verlagshdlg.; 25 M.

Meyer, Br., Weibliche Schönheit. Mit Aktstudien von L. v. Jan. Stuttgart, Klemm & Beckmann; 15 M.

Unsere Kunst. Neues aus den Werkstätten der freien Vereinig. Düsseld. Künstler. Düsseld., Michels; 30 M.

Colvin, S., Drawings by old masters in the university galleries and the library of Christ church Oxford. Part I. London, H. Frowde.

Blätter für d. Kunst. Eine Auslese aus d. Jahren 1898—1904. Berlin, G. Bondi; 3 M.

James Mc. Neill Whistler, »Zehnuhr-Vorlesung«. Straßburg, J. Heitz; 1 M.

Frimmel, Th. von, Modernste Kunst. München, G. Müller; brosch. 2 M.

Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen: XVI. Kreis, Olpe, von A. Ludorff. Paderborn, Fr. Schöningh; brosch. 3 M.

Herzfeld, Marie, Leonardo da Vinci. Leipzig, E. Diederichs; brosch. 6 M., geb. 8 M.

Hofstede de Groot, C., Meisterwerke der Porträtmalerei auf der Ausstellung im Haag 1903. München, Bruckmann; geb. 80 M.

Hanfstaengls Maler-Klassiker. Bd. V: Völl, Die Meisterwerke der Kgl. Gemälde-Galerie im Haag u. d. Stadt Haarlem. München, Frz. Hanfstaengl; 9 M.

Mitteilungen d. Schongauergesellschaft 1893—1902. Colmar, Jung & Co.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 9. 24. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LONDONER BRIEF

Die Ausstellungssaison beginnt in ihrer aufsteigenden Linie bemerkbar zu werden. In der »New Gallery« hat sich augenblicklich bis zum Ende des Jahres die »Society of Portrait Painters« niedergelassen, während im Januar, Februar und März 1904 in demselben Institut, unter Leitung von Mr. C. Hallé, eine internationale Ausstellung stattfinden wird. Von den Künstlern der erstgenannten Gesellschaft ist Orchardson mit vier guten Porträts vertreten, unter denen ich namentlich das des Lords Lothian und Sir David Stewarts, Lord Provosts von Glasgow erwähne. »Madame Besnard«, das vortreffliche, von ihrem Gatten gemalte Porträt, ist seinerzeit so viel in Paris besprochen worden, daß ich mich nur darauf beschränke, die allgemeine Londoner Anerkennung des Werkes gleichfalls festzustellen. Hervorragende Arbeiten haben ferner geliefert: Mr. Stuart Wortley, der Präsident der Gesellschaft, John Collier, Brough, Lavery, Shannon, Professor Max Liebermann (Selbstbildnis), Rothenstein, Benjamin Constant und der Spanier Zuloaga. Sein »Gallito und Familie«, durchweg in harten Linien und Farben entworfen, stellt wenige ansprechende Persönlichkeiten, diese allerdings voller Leben und ohne Zugeständnisse an den Geschmack des Publikums dar.

Herman G. Herkomer tritt in seiner Malweise entschieden in die Fußtapfen von Hubert von Herkomer. Jener hat drei vorzügliche Porträts geliefert, die so glücklich in der Manier des letzteren hergestellt sind, daß nicht nur sonst sehr vorsichtige Blätter der englischen Presse bei ihrer Kritik in einen Irrtum verfielen, sondern daß allgemein das Publikum glaubte, Werke des Professors vor sich zu sehen. Die drei in Rede stehenden Porträts sind die von »Miß Edith Weber«, »Mr. Caleb Kemp« und des »General Sir Alfred Turner«. Der Künstlerveteran Mr. G. F. Watts beschickte das Institut mit zwei Bildern, von denen das eine »Mrs. Cavendish Bentinck« ein Werk aus seiner frühesten Epoche repräsentiert, während das andere »Mrs. Robert Crawshay«, auch »Dame mit Rosen« genannt, ausstellungsreif, erst in diesem Jahre vom Maler vollendet wurde. Jenes ist ein merkwürdiges Gemisch aus der üblichen Manier des frühen Victoria-Zeitalters und der alten venezianischen Schule. Mr. Morley, der Freund Gladstones sandte das von Professor von Lenbach gemalte und erheblich nachgedunkelte Porträt des verstorbenen Staatmannes, ein Werk, dessen Meister sich zu Rembrandt verhält wie etwa Watts zu Tizian und Sargent zu Velazquez.

Boldini, der in der vorigen Ausstellung durch sein Porträt Whistlers so berechtigtes Aufsehen erregt hatte, war diesmal durch ein nicht minder interessantes Bildnis vertreten. Dies stellt den Johannisburger Magnaten Lionell Philipps dar, und da das betreffende Gemälde als Kunstwerk so bedeutend ist, bleibt es völlig unverständlich, wie die Akademie eine derartige Arbeit ablehnen konnte. Wenn man sich indessen erinnert, daß seinerzeit der französische Landschafter Harpignies und der Bildhauer Rodin in dem gedachten königlichen Kunstinstitut gleichfalls keine Aufnahme finden konnten, so vermag allerdings kaum noch etwas Verwunderung zu erregen. Bei dieser Gelegenheit soll bemerkt werden, daß Mr. G. Arbuthnot seine ihm gehörige Replik des vom Meister geschaffenen Marmorwerkes im Luxembourg »Die Danaïde«, auf ein Jahr dem »South Kensington Museum« (Victoria und Albert) geliehen hat. Ebendaselbst wurde A. Rodins »Johannes der Täufer« aufgestellt, eine Bronzefigur, die von mehreren Kunstfreunden dem Museum als Geschenk überwiesen ist.

Ähnlich wie in Berlin und Paris hat sich in London ein aus den angesehensten Personen aller Stände zusammengesetzter Verein gebildet, um Kunstwerke in solchen Fällen für die öffentlichen Galerien anzukaufen, in denen letzteren die erforderlichen Mittel fehlen. In dem betreffenden Aufruf wendet sich die Spitze namentlich gegen Amerika und Deutschland, um zu verhindern, daß diese beiden Länder bedeutende, in englischen Händen befindliche Kunstwerke nach dem Kontinent und über die See entführen.

Die Bildhauerarbeiten in der »New Gallery« sind in diesem Jahre von so hohem Interesse, daß wenigstens die hervorragendsten genannt werden sollen. So hat Rodin die Büsten des verstorbenen W. E. Henley und von Viktor Hugo ausgestellt, Onslow Ford sandte die Marmorbildnisse von den Akademikern E. A. Abbey, Orchardson und H. von Herkomer, ferner die des Ministers Balfour und des Musikers Paderewski, sowie von Georg Henschel. Der Bild-

hauer Alfred Gilbert war diesmal aus leicht erklärlichen Gründen nicht in der Ausstellung vertreten. Der Künstler siedelte nämlich nach Bruges über, um daselbst eine Kunstschule größten Stils unter seiner Leitung zu errichten.

Augenscheinliches Interesse erregten ferner auf der Ausstellung die Bildnisse des »Grafen W. Hohenau« von A. Neven du Mont, »Mrs. Wetzlar« von John Lavery und mehrere ungemein anziehende Studien von Professor Legros, Kinder darstellend.

Wenn ich zuletzt Whistlers bisher öffentlich nicht gesehenes Gemälde »Rouge et Noir: l'Eventail« erwähne, so geschieht dies, weil die Arbeit unvollendet geblieben ist. Darüber, daß letztere aller Wahrscheinlichkeit nach eine höchst eigenartige geworden wäre, besteht in Fachkreisen kaum eine Meinungsverschiedenheit. Augenblicklich sind in London allein an zwei verschiedenen Stellen Spezialausstellungen Whistlers dem Publikum geboten, und ich will über diese, ihres berechtigten Interesses wegen, binnen kurzem gesondert ausführlicher berichten.

Nicht unerwähnt möchte ich schließlich lassen, daß ein heftiger Kampf in der Presse darüber tobte, ob Whistler bei Lebzeiten von Amerika in vollem Umfange gewürdigt worden sei. Die beiden Rufer im Streite waren Mr. M. H. Spielmann und Joseph Pennell, bekannt durch seine Bücher über Holzschnitt u. s. w., in denen, beiläufig bemerkt, der Autor sich nicht als Freund deutscher Kunst erweist. Jedenfalls behielt Mr. Spielmann, der Redakteur des »Magazine of Art«, das letzte Wort in der Sache und in der Behauptung, daß Bruder Jonathan die Bedeutung Whistlers nicht erkannt habe. Außerdem macht sich gegen Pennell eine kräftige Opposition bemerkbar, um zu verhindern, daß er eine »offizielle Biographie« Whistlers, wie er seine Schrift ankündigt, herausgibt. Seine Gegner wollen ihm beweisen: weder Angehörige des Verschiedenen, noch amtliche Persönlichkeiten hätten ihm Auftrag dazu erteilt.

Wie sehr im Laufe der Zeiten die Meinung über den Werth eines Künstlers sich ändert, hat wieder einmal recht klar das Resultat der von dem »Strand Magazine« veranstalteten Umfrage bewiesen: »Welches ist die beste Statue in England?«. Von namhaften Sachverständigen wurde der Preis, dem im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts lebenden und heute so gut wie vergessenen Bildhauer Samuel Joseph für seine Büste von »Wilberforce« zuerkannt. Mit einem Schlage ist der betreffende Künstler zu Nachruhm gelangt und gar viele, die überhaupt seinen Namen nicht kannten, erinnern sich jetzt sehr bestimmt, daß es in England keine besseren Arbeiten gibt, als seine Büste von Georg IV., Wilhelm IV. und von Lord Wemyss.

Ebbe und Flut in unseren Ansichten, sowie die unausgesetzte Revisionsbedürftigkeit früherer Urteile hat die Veranlassung zu einer neuen Ausgabe von dem bekannten Werke »Bryans Dictionary of Painters and Engravers« gezeitigt. Das nützliche Buch erschien bei G. Bell & Sons und wurde von Dr. G. C. Williamson herausgegeben, der sich durch seine fesselnden Biographien über die beliebtesten englischen Miniaturisten nicht nur einen bedeutenden Namen errungen, sondern es auch verstanden hat, die »Rage des Miniatures« ununterbrochen in England in Fluß zu erhalten. Jede Dame, die es sich nur einigermaßen leisten kann — und es sind bekanntlich ihrer viele in England — sammelt zur Ausschmückung ihres Boudoirs und Salons Miniaturen. Leider gibt es kaum einen Kunstzweig, in dem die Imitation eine so hervorragende Rolle spielt, wie auf diesem Gebiet. Dr. Williamsons letzte Biographie ist die der Brüder »Andrew and Nathaniel Plimer«.

Es wird naturgemäß von Jahr zu Jahr immer schwieriger, noch nicht bekannte Bilder älterer englischer Meister in London zu zeigen. Der Firma Thom. Agnew & Sons ist es gelungen, zum Besten des Künstlerunterstützungsfonds in ihren Räumen in Bond-Street eine Ausstellung von zwar nur fünfundzwanzig solchen Werken zusammenzubringen, aber diese sind sämtlich ersten Ranges und bis auf zwei seit einer Generation, ja vier oder fünf, bisher niemals öffentlich gesehen worden. So sind unter anderen vier prachtvolle Gainsboroughs vorhanden und unter diesen das berühmte Bild »The Mushroom Girl«, das eigentlich eine Illustration zu »Cymon und Iphigenie« bildet. Drydens Version der Erzählung hat viele englische Meister inspiriert, so namentlich auch Reynolds, dessen bezügliches Werk sich im Buckingham Palast befindet. Sehr selten gibt Gainsborough pastorale Szenen in Lebensgröße, während in kleinerem Maßstabe dies häufiger geschieht. Die hier veranschaulichte Naturszenerie haben wir in der Nähe von Bath zu suchen. Die Gesamtkomposition ist hochpoetisch empfunden, dagegen werfen die Naturalisten dem Meister vor, daß er auf ein und demselben Bilde gleichzeitig zwei verschiedene Jahreszeiten dargestellt habe. Von Reynolds stammt das Porträt des »Grafen von Suffolk«, von Lawrence »Lady Beresford« und von Romney »Lady Isabella Hamilton«, eine Dame, die nicht verwechselt werden darf mit »Lady Hamilton«, der Geliebten von Nelson. Auch diese ist als »Bacchantin« von Madame Vigée le Brun, auf der Ausstellung zu sehen. Das erstgenannte Porträt, das jetzt einen geradezu imponierenden Eindruck hervorbringt, befand sich früher in einem so traurigen Zustande, daß man es als von den Toten wieder auferstanden betrachten kann. »Mrs. Drummond Smith« von der Hand desselben Künstlers würde man für einen sehr gelungenen Reynolds halten, wenn wir nicht aus Romneys Tagebuch wüßten, daß dies Porträt am 8. Dezember 1789 begonnen wurde.

Von weiteren Gemälden derselben Epoche sind dann noch zu erwähnen Raeburns »Captain Burrell«, Hoppners Bildnis des großen Staatsmanns Pitt, ein Werk allerersten Ranges und zwei umfangreiche Seestücke Turners aus seiner ersten, das heißt derjenigen Periode, in welcher er Claude Lorrain nachahmte. Letztere sind »Ein holländisches Fischerboot« (1828) und »Der Hafen von Dieppe« (1825), eine Arbeit, in der die Wiedergabe des Meeres stark an

das in der »National Gallery« befindliche Gemälde Turners, »Die Gründung Carthagos«, erinnert.

Eine interessante Reliquie von Reynolds, ehemals in dem Besitz Turners, nämlich die Palette von Reynolds, schenkte der Maler Val Prinsep der königlichen Akademie. Daß es doch noch mitunter möglich ist, ein gutes Bild alt englischer Meister nicht nur zu entdecken, sondern auch billig zu kaufen, ereignete sich kürzlich in den Auktionsräumen von Foster. Jemand, der nicht wußte, was er besaß, übergab der genannten Firma »Ein Schulbild Mrs. Siddons«, das er selbst für einige Pfund Sterling gekauft, zum limitierten Preis von zehn Pfund Sterling. Mr. Buttery, der Restorator der »National Gallery«, der schließlich 350 Guineen für das Portät zahlte, hatte bei der Besichtigung sofort erkannt, daß es sich zwar um einen sehr vernachlässigten, immerhin aber echten Romney hier handelte.

Wie das Gute oft so nahe liegt, vermag ich insofern auch aus eigener Erfahrung zu bekunden, als ich kürzlich durch Zufall bei einem Besuch meiner Nachbarin, Mrs. Medex, auf ihr, sie als junges Mädchen darstellendes, von Sir E. Millais gemaltes hübsches Aquarellbild aufmerksam wurde. Die betreffende Arbeit des großen und populärsten aller englischen Künstler findet sich zur Zeit in keinem Kataloge, dürfte indessen besonders interessant erscheinen, weil das in Rede stehende Porträt von Millais' Hand das erste ist, welches in fremden Besitz überging. Die Familie Millais und die der porträtierten Dame standen zu jener Zeit in näherem Verkehr.

Walter Cranes »The Decorative Illustration of Books« kam in zweiter, sehr gelungener Auflage heraus. Von den Illustrationen sind nur zwei minderwertig reproduziert: Hans Burckmairs »Weiß-König« und Sandys »Old Chartist«. Der letztgenannte Künstler gehört in mancher Beziehung zu den Präraffaeliten, deren Zeitgenosse er war. Unter allen Umständen muß man ihn jedoch den Karikaturisten jener Bruderschaft nennen. Die von ihm bildlich dargestellte Satyre auf Millais »Isumbras« kann in seiner Art als die feinste Ironie auf die präraffaelitische Epoche angesehen werden. Anstatt des Ritters, wie in Millais' Werk, sitzen dieser, Rossetti und Holman Hunt gleich Heymonskindern auf dem Roß.

Zu Ehren des verstorbenen Mr. Phil. May, des Gefährten seiner bereits früher heimgegangenen Mitkünstler im engeren Sinne wie Leech, Keene und Beardsley fand eine Ausstellung von Blättern in Schwarz und Weiß in der »Leicester Gallery« statt. Mays Arbeiten erfreuen sich einer so außerordentlichen Beliebtheit, daß der größte Teil der dort vereinigten Zeichnungen u. s. w. bereits verkauft wurde.

Für den Nekrolog habe ich zunächst das Hinscheiden des 1817 geborenen Landschafters und Akademikers J. C. Horsley zu verzeichnen. Im Jahre 1843 erhielt er, wie Watts, einen Preis beim Wettbewerb für die Ausschmückung des Parlamentsgebäudes. Er war durch und durch Puritaner und gegen das Aktstehen der weiblichen Modelle, drang hiermit aber nicht durch. Horsley galt seinerzeit als ein ernstlicher Konkurrent Leightons bei der Präsidentenwahl für die Akademie. Er ist es haupthächlich gewesen, der seit 1870 die Ausstellungen der alten Meister im »Burlington House« zusammenbrachte.

Nicht minder ist der Tod eines Mannes zu beklagen, der als Autorität für alles, was kunstvolle Gold- und Silberschmiedearbeit betrifft, sozusagen ein Monopol in England besaß. Es ist dies der durch seine Werke von Kennern hinlänglich geschätzte Mr. Joseph Cripps. Unter seinen Schriften hebe ich hervor: »Old English Plate«, »Old French Plate« und »College and Corporation Plate«.

O. VON SCHLEINITZ.

FLORENTINER NEUIGKEITEN

Mit Genugtuung darf man aus den Florentiner Sammlungen über kleine Veränderungen in der Aufstellung berichten, die, an und für sich geringfügig, doch den Wert besitzen, daß sie bedeutenden, nicht genugsam berücksichtigten Kunstwerken gutes Licht und eine auffallendere Position verschafft haben.

Darunter fallen die Umhängungen in der Akademie noch unter die Leitung des frühern Direktors E. Ridolfi. Vor allem wurde ein Hauptwerk Baldovinettis, das nicht sympathische, doch für die Erkenntnis des Meisters äußerst wichtige Trinitätsbild aus der Dunkelheit unterhalb eines Fensters fortgenommen und in den zweiten Saal nebenan in gutes Licht gebracht. In demselben Raume hat das herrliche »Gastmahl in Emaus« von Pontormo, aus der Certosa, das völlig totgehängt war, zwar noch nicht die gebührende Stelle erhalten, ist aber wenigstens in Augenhöhe für den Beschauer gebracht. Auch die edle Pietà desselben Meisters präsentiert sich in besserem Licht. Endlich ist eine Kopie des fehlenden Predellenstücks von Gentile da Fabrianos Anbetung der Könige, das sich in Paris befindet, dem Originalwerk eingefügt worden. Ist auch der Gegensatz zwischen alt und neu störend bemerkbar, so erscheint dies der früheren Lücke gegenüber als wichtige Verbesserung.

Im Palazzo Pitti kann man hier und da das Eingreifen Corrado Riccis gewahr werden. Vor allem wurde Tizians bestes Bild (ohne alle Einschränkung gesagt), das Porträt des »jungen Engländers«, auf einer Staffelei am Fenster aufgestellt. Bei den nicht günstigen Lichtverhältnissen der einzige Ausweg, dieses Werk, für das kein Lobesepitheton ausreicht, in seinen fast unbegreiflichen Qualitäten überschauen zu lassen. An den alten Platz dieses Porträts kam aus dem letzten Saal Rembrandts Bildnis eines alten Mannes und in den letzten Saal wurde das Bild Julius II., das Exemplar aus Tizians Umgebung, in derselben Weise, wie es bisher hing, aufgehängt.

Das sind ja gewiß nur Abschlagszahlungen, aber man darf sie doch als einen Bruch mit dem Grundsatz des »quieta non movere« betrachten, der, so sehr man ihn auf die Pittigalerie im ganzen angewandt zu sehen wünscht, doch, allzu streng beobachtet, einigen der besten Kunstwerke in Florenz Gewalt antut.

Im übrigen darf man voraussehen, daß Riccis tätige Natur vielerlei in der Aufstellung der Florentiner Sammlungen ändern wird. An Veranlassung dazu fehlt es so wenig, wie an berechtigten Wünschen. Was hat es beispielsweise für Sinn, daß Botticellis »Frühling« in der Akademie hängt, und die »Geburt der Venus« in den Uffizien? Daß zwei als Gegenstücke gemalte Bildnisse, Herzog Guidobaldo von Urbino und seine Gemahlin Elisabetta Gonzaga darstellend, das eine im Pitti, das andere in der

Tribuna der Uffizien zu finden ist? Oder daß nahe dem Eingang der Uffizien ein Saal der florentinischen Quattrocentomeister ist, während die dazu gehörigen Bilder der gleichen Periode die Sala di Lorenzo Monaco beim dritten Korridor vereinigt? Hier bei den Uffizien wird eine Neuaufstellung einzelner Säle keinen Bruch mit alten Traditionen bedeuten.

In einem Zirkular gibt Ricci bereits jetzt einen Plan bekannt, der sich an alle Kunstfreunde wendet, allen gleichermaßen zu nützen verspricht. Es handelt sich um die Gründung eines »photographischen Archivs«, einer Sammlung von Photographien in der weitesten Ausdehnung des Wortes (z. B. einschließlich von Momentaufnahmen, die für Kostüme oder Kultur von Interesse sind). Diese soll systematisch geordnet und mit den Uffizien vereinigt den Studierenden zur Benutzung stehen. Ricci wendet sich an alle mit der Bitte, seine Sammlung durch Überlassung von privatim gemachten Aufnahmen zu unterstützen. Wie wichtig für unsere Studien, gerade in einem Zentrum wie Florenz, wo ein derartiges Hilfsmittel fehlt, dieses »photographische Archiv« sein kann, bedarf gewiß keines Kommentars.

Zum Schluß ein Wort über die Aufnahmen, die die Firma Brogi von den neuen Michelangelo Zeichnungen der Uffizien gemacht hat. Sie sind so hervorragend gelungen, daß gelegentlich die Linse Einzelheiten herausgeholt hat, die am Original kaum sichtbar sind. Es sei bemerkt, daß die Blätter auch einzeln zu haben sind.

Im Palazzo Pitti haben in den letzten Tagen einige wertvolle Bilder geringen Umfanges, die bisher ungünstig neben großen Bildern aufgehängt oder infolge ungenügender Beleuchtung (an der dunkelsten Wand der Stanza di Prometeo) nicht zu beurteilen waren, in dem zu den hinteren Sälen führenden Korridor, in dem die Miniaturen untergebracht sind, einen besseren Platz gefunden. Es sind im ganzen sechs Bilder, Porträts oder porträtähnliche Heiligenbilder in Halbfigur: die Magdalena Peruginos, der Kopf einer aufblickenden Heiligen, gelegentlich auf Domenico Veneziano, zuletzt auf Bartolommeo della Gatta getauft, stark übermalt, so daß die Beurteilung der eindrucksvollen Bilder erschwert ist, das Bentivogliobildnis von Costa, ein Florentiner Jünglingskopf, bald auf Castagno, bald auf Botticelli bestimmt, ferner jenes starke Porträt in Dreiviertelansicht (Nr. 375), mit roter Kappe, bei dem vor zwei Jahren zuerst Mantegnas Name ausgesprochen wurde (jedenfalls die nächstkommende Bestimmung), und schließlich jenes kleine, feine Bild eines jungen Mannes in rotem Gewand mit Pelzaufschlag und mit roter Kopfbedeckung (Nr. 44), das bisher als Franciaschule bezeichnet, prädestiniert erscheint, eine Überraschung zu bereiten, wenn einmal die starke Übermalung der Fleischteile entfernt ist.

G. Gr.

SAMMLUNGEN

Die steiermärkische Landesbildergalerie, die bisher in mehreren unzureichenden Räumen des steiermärkischen kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums in Graz sehr mangelhaft untergebracht war, wurde zu Anfang dieses Jahres dem Direktor dieses Museums, Professor Karl Lacher, unterstellt und von diesem im Laufe des Sommers in dem neuerbauten zweiten Stockwerke des Museums vollständig neu geordnet und aufgestellt. Schon am 3. Dezember konnte die Galerie wieder der öffentlichen Benutzung übergeben werden. Dem von Direktor Lacher ausgearbeiteten Installationsplane entsprechend zeigt die Neuaufstellung in kurzem folgende Gruppierung: Die *allgemeine Gemäldesammlung,* beginnend mit den Werken deutscher Meister bis zum 18. Jahrhundert, dann folgen in gleicher Anordnung Niederländer, Franzosen, Spanier und Italiener, den Abschluß bilden die Werke des 19. Jahrhunderts. An die allgemeine Gemäldesammlung schließt sich als neu geschaffene Gruppe *die steirische Malerei* an, deren Entwickelung von den ältesten erhaltenen Werken bis zur Gegenwart zur Darstellung gebracht erscheint. Hier wurde auch bei der Raumbemessung auf eine weitere Ausgestaltung besonders Rücksicht genommen. Als letzte Gruppe erscheinen die beiden Widmungen der Brüder *Johann* und *Joachim Sailler* und der Frau *Julie von Benedek,* die stiftungsgemäß geschlossen aufgestellt werden mußten. Besonders angenehm berührt es, daß bei der Anordnung der Bilder allenthalben kunstgeschichtliche Grundsätze und ästhetische Rücksichten in harmonischen Einklang gebracht erscheinen, was bei dem Umstande, daß nur ein Saal Oberlicht erhalten konnte, alle übrigen Räume aber seitliche Lichtquellen aufweisen, nur nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten zu ermöglichen war. Es steht zu erwarten, daß die für eine Provinzgalerie ungewöhnlich reichen und wertvollen Bestände der steiermärkischen Landesbildersammlung nicht nur im Lande selbst, sondern auch von Seite der Graz besuchenden fremden Kunstfreunde die ihnen gebührende Achtung finden werden, zumal sie auch dem verwöhnten Kenner manches Interessante darzubieten haben. Für das steiermärkische kulturhistorische und Kunstgewerbemuseum, das sich bereits eines weit über die Grenzen der grünen Mark reichenden wohlberechtigten Rufes erfreut, stellt die Galerie in ihrer Neugestaltung eine schätzenswerte Bereicherung und Vervollständigung dar.

Karl W. Gawalowski.

ARCHÄOLOGISCHES

Ara Pacis Augustae (vgl. Nr. 6, Spalte 109). Die Rekonstruktion Petersens erleidet allerdings mehrere Modifikationen. Der Grundriß der Marmoreinfriedung hat die von Petersen angenommene Seitenlänge, aber die Front war, dadurch daß die Türweite um reichlich einen Meter größer war, um eben soviel breiter, und eine Tür öffnete sich nicht nur in der Ostseite — das Heiligtum war nach den Himmelsgegenden orientiert, wie genau freilich, das ist noch unbekannt — sondern auch in der Westseite. Das Tellusrelief konnte also nicht den zentralen Platz, für den es wie geschaffen schien, an der Rückseite einnehmen, sondern, von der Tür verdrängt, neben dieser und zwar neben der Westtür, wie durch einen neuesten Fond erwiesen wird. Denn rechts von der Westtür sah man das Sauopfer, das, wie sich jetzt zeigt, nicht von Augustus gebracht wird, sondern vom Senatus (?), dem der Populus (?) zusieht. Eben diese Westfront war aber die vornehmere, denn nach ihr hin waren die Festzüge der beiden Seitenfriese gerichtet. Die beiden Reliefs mit den Tempeln des Mars und der Magna Mater scheiden von dem Friese des Altarhofs wieder aus.

Die Künstler des Denkmals hat Rodolfo Lanciani in den zwei Lakonen *Batrachos* und *Sauras* wiederfinden wollen, die sich nach Plinius als Meister zweier Tempel in der Porticus Metelli dadurch kundgegeben hatten, daß sie an die Säulen ihre Namensvettern »Frosch« und »Eidechs« abbildeten. Die Nachricht des Plinius wird von Neueren wohl allgemein als Ciceroniweisheit angesehen, zumal als Meister des einen jener Tempel sonst ein andrer Mann genannt wird. Jedenfalls müßte man um solcher Signatur willen denselben Meistern noch manch andres Bauwerk zuschreiben und müßte aus gleichem Grunde als ihre Kollegen und Mitarbeiter an der Ara Pacis noch andere nennen, wie »Falter«, »Natter« oder »Wurm« und »Vogel«.

Wie entstand der Mythus und der Typus der Medusa? Ein englischer Forscher F. T. Elworthy hat in der englischen Folklore-Society einen sehr bemerkenswerten Vortrag gehalten, der im letzten Heft der »Folk-Lore« erschienen ist. Er sucht die Entstehung des Mythus von Perseus und der Medusa von dem Gesichtspunkt aus zu erklären, daß jeder Mythus, der solch eine feste Basis nach und nach gewonnen und sich in so vielen Phasen und Formen weiterentwickelt hat wie der von der Gorgo, eine wirkliche Unterlage durch ein reelles Begebnis zwischen lebenden Wesen, die aber nicht Menschen gewesen sein müßen, gehabt haben muß. Die Darstellungen der Medusa in der bildenden Kunst weisen ihm den Weg, und hier hat sich die Area des Mythus sowohl in der bildlichen wie der dichterisch-mythographischen Überlieferung nicht von dem Mittelmeer entfernt. Apulische Basreliefs aus der Gegend von Tarent mit einem Kopf und von da ausgehenden stilisierten Fangarmen, die gleich Locken um den Kopf wallen, gaben Elworthy dann die Idee, daß der Octopus mit seinen Fangarmen das von der Natur gegebene Vorbild der Medusadarstellungen ist. Genaues Studium des Octopus führten ihn zur Überzeugung, daß das schreckhafte Auge des Seemonstrums den Gedanken des Erstarrens, das von der Medusa ausgeht, und die Gesichtsbewegungen des gleichsam grinsenden Ungeheuers den häßlichen, Zungen herausstreckenden Gorgonentypus eingegeben haben. Aus dem häßlichen Typus hat sich später der schöne Typus der Strozzi, Rondanini und der der letzteren gleichtypischen Biadelli Medusa (über letzteres siehe J. Sieveking, Revue Archéologique, Sept.-Okt. 1903) entwickelt: Schönheit kann ebenso faszinieren wie Schreckliches. An den Darstellungen, die sein Aufsatz in reicher Fülle wiedergibt, sucht Elworthy zu beweisen, wie der grinsende Mund und die herausgestreckte Zunge selten oder nie mit den späteren Schlangenhaaren zusammengehen. Die Schlangen, die mit den Haaren um das Haupt wallen, sind vor Praxiteles und dem schönen Typus nicht üblich; vorher ist überall der Fangarm des Octopus stilisiert. Um dieselbe Zeit verwandeln sich die kleinen hörnerartigen Auswüchse, die von dem häßlichen Typus herrühren, zu Schwingen. Sehr merkwürdig ist auch, wie die Fangarme ohne ein Gesicht erscheinen und sich daraus ein am Mittelmeer häufiges Ornament entwickelt. Hier hätte der englische Folklorist auf das aus den Seetieren entwickelte Ornament der mykenischen Kunst verweisen müssen. Was er nachher über die Entstehung des Mythus von Perseus und der Medusa aus dem Kampf zwischen Hummer und Octopus und dessen Darstellungen auf pompejanischen Mosaiks, sowie von einer gleichen Entwicklung eines Gorgomythus in Polynesien erzählt, gehört in die Folkloristik und nicht in die bildende Kunst.

M.

Nochmals der betende Knabe! Als ich in der »Kunstchronik« vom 2. Januar 1903, Sp. 176 von Mau's interessanter Hypothese berichtete, die bekannte Berliner Bronze »Der betende Knabe« stelle in der Tat einen Ballspieler vor, der seinen Ball auffangen will, habe ich schon darauf aufmerksam gemacht, daß die Möglichkeit vorhanden ist, daß die Hände des Knaben in dem bekannten Gebetgestus hätten ergänzt werden müssen, demgemäß die Innenfläche der rechten Hand, oder seltener der beiden Hände, dem Götterbilde oder dem Himmel zugewandt sind. Furtwängler, der eifrigste Verteidiger des »betenden« Knaben, konnte bis jetzt für seine Behauptung der jetzigen falschen Ergänzung nur eine Gemme (Antike Gemmen XLIV. 32) beibringen. Nunmehr veröffentlicht in der »Revue Archéologique« (Sept.-Okt. 1903) der bekannte Lyoner Archäologe Henri Lechat die Photographie »eines siegenden Athleten im Gebet«, die Furtwänglers Ansicht, wie die Hände des betenden Knaben in Berlin hätten restauriert werden müssen, durchaus bestätigt. Das Original dieses griechischen Reliefs ist verschollen, aber auch die minderwertige Photogaphie, die Lechat 1890 in Athen erhalten hat, gibt die Sicherheit, daß ein Betender mit dem Gestus der nach außen gewandten Handinnenflächen dargestellt ist, genau so, wie Furtwängler den »betenden Knaben« nach der Gemme wiederhergestellt haben wollte.

M.

Die Höhle von Vari. Das Juli-September-Heft des »American Journal of Archaeology« ist fast ganz, abgesehen von den »Archaeological News«, mit dem Bericht über die außerordentlich erfolgreichen Ausgrabungen der amerikanischen Schule aus Athen in der ungefähr eine Stunde nordöstlich von dem attischen Dorfe Vari, dreihundert Meter über dem Meer an den Südabhängen des Hymettus gelegenen Höhle angefüllt. Die Höhle war Archäologen, Hirten und Jägern längst bekannt; systematische Ausgrabungen waren geraume Zeit nicht gemacht worden; und außer dem Verdienst, solche unternommen zu haben, ist den amerikanischen Archäologen besonders zuzuschreiben, daß sie eine dritte, bis jetzt gänzlich unbekannte Höhlenkammer entdeckt und ausgeräumt haben. Die Höhlen waren dem Kult des Pan, Apollo, der Nymphen und der Grazien geweiht (siehe darüber auch Studniczka »Altäre mit Grabkammern« in dem eben erschienenen Österreichischen archäologischen Jahreshefte, p. 161); und es ist wahrscheinlich, daß Plato diesen Göttern daselbst geopfert hat. Möglicherweise dienten sie schon in prähistorischen Zeiten religiösen Zwecken; jedenfalls haben die Funde den Beweis für eine anhaltende Benutzung von 600—150 v. Chr. ergeben. Dann folgt eine längere Pause; mit Sicherheit läßt sich erst von ungefähr 300 n. Chr. eine bis nach 400 andauernde christliche Okkupation nachweisen. Von den Funden sind zu bemerken: zwanzig Inschriften, von denen zwölf noch nicht bekannt und publiziert waren; zahlreiche Vasen, Terrakottastatuetten, Bronzen, Münzen, Terrakottalampen von christlichem Typus und vor allem Marmorreliefs. Aus fünfzig Marmorfragmenten konnten fünf fast vollständige Votivreliefs, die Hermes, die Nymphen und Pan darstellen, zusammengesetzt werden, während Reste von zweien noch übrig blieben. Die Reliefs sind wahrscheinlich von den christlichen Höhlenbenutzern gewaltsam zerstört worden, so daß viele Köpfe aufs gründlichste zusammengeschlagen sind. Auf allen ist die Felsenhöhle mehr oder weniger exakt dargestellt und zwar so, daß der Reliefrand fehlt. Die von den Amerikanern herausgezogenen Marmorvotive stehen auf weit höherer Stufe der Kunst als alle anderen bis jetzt bekannten gleichartigen, die bei Roscher unter »Nymphen und Pan« aufgezählt sind. Außerdem fehlt auf allen anderen — ausgenommen einem Relief aus Megara der Sammlung Sabouroff — der auf den Varireliefs dargestellte junge Gott Pan. Die amerikanische Publikation schildert im Detail jedes der gefundenen Stücke und bringt für die Kunstarchäologie gerade so wie für Epigraphik, Numismatik und Kleinkunst viel wertvolles und in wissenschaftlichster Weise behandeltes Material, auf das wir die Interessenten verweisen müssen.

M.

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Festsitzung vom 11. Dezember widmete zunächst der Vorsitzende, Professor Petersen, den im verflossenen Jahre dahingeschiedenen Mitgliedern des Institutes einige Worte, nannte die neuernannten Mitglieder und erwähnte die Konstituierung der Römisch-germanischen Kommission in Frankfurt a. M. Dann ergriff Professor Hülsen das Wort zu einem Nachruf auf Theodor Mommsen. Der Vortragende schilderte zunächst in großen Zügen die Vielseitigkeit von Mommsens Gelehrsamkeit und Forschung.

Es führte aus, wie Mommsen vor nun mehr als sechzig Jahren zum erstenmal nach Rom gekommen sei und schilderte seine Beziehungen zu Henzen und Borghesi. Er gedachte der ersten Aufgabe, die er sich stellte, die Inschriften Süditaliens zu sammeln und wie sich aus diesem ersten Plan der andere, weit umfassendere entwickelte, ein Korpus der gesamten Inschriften Italiens herauszugeben. Wie Mommsen dann durch die glänzende Sammlung der neapolitanischen Inschriften alle Hindernisse überwand, wie er sich durch seine römische Geschichte den größten Historikern aller Zeiten gleichstellt, führte der Vortragende weiter mit beredten Worten aus und indem er auf Mommsens Urliebe für Italien hinwies, schloß er mit dem Wunsche, daß die organisatorische Tätigkeit, die der große Gelehrte noch in den letzten Jahren seines ganzen Lebens auf das Zusammenarbeiten der wissenschaftlichen Körperschaften verschiedener Nationen verwandt hatte, auch in Zukunft auf ein segensreiches Zusammenarbeiten der Völker an den großen Kulturaufgaben hinwirken möge. Professor Petersen berichtete dann über die Ausgrabung der Ara Pacis. Er begann damit, einzugestehen, daß seine vor zwei Jahren bei gleicher Gelegenheit vorgetragene Herstellung des Frieses der einen Seite großenteils hinfällig geworden sei, durch die überraschend glänzenden Erfolge der Ausgrabung, die mit Genehmigung des Besitzers vom Ministerium des Unterrichts im Palazzo Fiano-Almagia seit August dieses Jahres begonnen worden seien. Mit besonderem Danke gedachte der Vortragende dabei des neuen Ministers des Unterrichts, Orlando, der sein Interesse an der Ausgrabung schon mehrfach nachdrücklich betätigt hatte. Die bis jetzt erzielten Resultate der Ausgrabung darlegend führte der Vortragende dann aus, daß durch den aufgefundenen Marmorsockel der Einfriedung der Grundriß des Baues im wesentlichen mit der früheren Rekonstruktion übereinstimmend festgelegt worden sei. Nach den Himmelsgegenden orientiert hatte diese Einfriedung in der Mitte der dem Korso parallellaufenden Ost- und Westseiten je eine unverhältnismäßig weite Tür, während in der Rekonstruktion nur eine vorgesehen war und vorgesehen werden konnte. Aufriß und Verteilung des Bilderschmuckes — namentlich der Rankenfelder im unteren und der Darstellung festlicher Handlungen im oberen Teil der Wand — erwiesen sich im wesentlichen als dieselben wie früher angenommen worden war. Durch neue Funde aber wurde dann weiter erwiesen, daß die Festzüge ihre Richtung gegen die Westfront hatten, an der auch eine Treppe zum Eingang führte. Im westlichen Friese der Einfriedung war also auch das Ziel der zwei Prozessionen dargestellt, doch nicht ein Opfer der Pax, sondern ein durch einen neuen Fund vervollständigtes Opfer der Pellus. Für die Ostseite dagegen bleiben die zwei Stierreliefs, in deren einem das Lupercal am Fuß des Palatin als Stätte der heiligen Handlung erwiesen wird, während in dem anderen die Ara Pacis selbst im Hintergrunde steht. Der Vortragende schloß mit dem Wunsche, daß die weiteren Ausgrabungen, welche noch zur Zeit eifrig fortgesetzt werden, zur Lösung aller noch übrigen Probleme reiches Material beibringen möchten. *E. St.*

FUNDE

In der Rue de Barres (hinter dem Rathause) in Paris hat man das **Grab des Malers Philippe de Champaigne** entdeckt. Der schön gearbeitete Grabdeckel mit voller Unterschrift ist, wie das Grab selbst, völlig unversehrt und wird nunmehr auf einen Friedhof transportiert werden.

Auf einen **merkwürdigen Zyklus biblischer Gemälde,** der sich im Wiener Schottenstift ziemlich unbeachtet befindet, wird jetzt aufmerksam gemacht. Der Zyklus ist zwischen 1400 und 1470 in Wien entstanden und deshalb von höchster Bedeutung, weil alle biblischen Vorgänge sich auf Wiener Hintergrund abspielen. Man hätte demnach die ältesten Ansichten Wiens hier vor sich.

Professor Dr. Steindorff, der Leipziger Ägyptologe hat auf dem Totenfelde in der Umgebung der **Pyramide des Cheops Ausgrabungen** vorgenommen, die wichtige Fundstücke zur ältesten ägyptischen Kunstgeschichte ergeben haben. Die besterhaltene Figur, die transportfähig war, ist nach Leipzig gebracht worden und hier im Antikenmuseum aufgestellt worden.

AUSSTELLUNGEN

Die **Brera in Mailand** hat von einem Privatmanne eine Sammlung von 63 alten Gemälden geschenkt bekommen. Nach Zeitungsmitteilungen soll unter vielem Falschen auch einiges Echte von beträchtlichem Werte sein, z. B. ein Greisenkopf von Luini und ein Christus von Borgognone.

Ein **außergewöhnlicher Zuwachs** steht der Abteilung der Altertümer in dem *Berliner Museum* bevor. Der Sultan hat nämlich die dekorativen Skulpturen einer kürzlich in der Wüste entdeckten Palastruine dem deutschen Kaiser zum Geschenke gemacht. Die Ruine, die zwischen Damaskus und Mekka liegt, gilt für einen Palastbau des Sassanidenfürsten Khosrevs II., und die trotz des unfertigen und ruinenhaften Zustandes des Gebäudes selbst durchaus wohlerhaltenen harten Kalksteinskulpturen sollen, mindestens in historischer Beziehung, von höchstem Werte sein. Das Eintreffen der Sendung in Berlin steht für die nächsten Tage bevor. Die Aufstellung wird im Pergamon-Museum geplant.

Fräulein Lotte Hegewald, die kürzlich verstorben ist, hat der **Universität in Kiel** ein großes, wertvolles Grundstück vermacht unter der Bedingung, daß auf diesem Raume innerhalb der nächsten fünf Jahre das seit langem geplante, aber immer noch nicht ausgeführte neue Museum der Stadt Kiel errichtet werde.

NEUE KUNSTBLÄTTER

Im Verlage der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* in Wien ist soeben ein großes farbiges Kunstblatt erschienen, *»Herbstabend« von Eduard Kasparides,* die Reproduktion eines Gemäldes im Besitze der österreichischen Unterrichtsverwaltung. Kasparides ist eines der begabtesten Mitglieder des »Hagenbundes« und seine großzügigen und farbenprächtigen Landschaften voll kräftiger Eigenart sind wohl allen Besuchern der Ausstellungen dieser Künstlervereinigung in bester Erinnerung. Auch das in Rede stehende Blatt weist alle die genannten Vorzüge des Malers auf. Das Motiv ist dem Prater entnommen: ein Wassertümpel, umstanden von Bäumen in der herrlichen Buntheit des Herbstes. Die Reproduktion, ein Kombinationsdruck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, scheint gut gelungen. Mit seinen starken dekorativen Wirkungen entspricht das vorliegende Blatt den Anforderungen eines schönen künstlerischen Wandschmuckes.

Ferner versendet die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien als diesjähriges Prämienblatt eine Originallithographie von dem böhmischen Künstler *Max Svabinsky,* die uns aber nicht so befriedigt hat, wie die sonstigen Veröffentlichungen der Gesellschaft. Das Blatt stellt ein am Webstuhl eingeschlafenes Mädchen dar. — Schließlich heben wir noch aus der diesmaligen Jahresmappe einen trefflichen Holzschnitt von Karl Moll hervor, der in höchst

geschickter Benutzung der technischen Mittel ein Stück Wien im Winter zeigt.

Auch einiger *neuer großer Dreifarbendrucke des Verlages E. A. Seemann* sei hier Erwähnung getan, die eine weitere beträchtliche Steigerung dieser Technik bekunden. Dank dem Entgegenkommen der Verwaltung der Dresdener Galerie gelang es dort, die Sixtinische Madonna ohne Anwendung irgend einer Zwischenkopie direkt nach dem Original für das Farbendruckverfahren zu photographieren und die Platten ebenfalls unter direkter Kontrolle des Originalbildes fertig zu stellen. (Seit geraumer Zeit werden überhaupt fast alle Farbendrucke des E. A. Seemannschen Verlages ohne Zuhilfenahme einer Kopie direkt nach den Originalen hergestellt; in diesem Falle verdient es aber wegen der Kostbarkeit des Objektes besonderer Erwähnung.) Wir haben also hier tatsächlich die erste und vielleicht auf lange hinaus einzige mechanische farbige Wiedergabe der Sixtinischen Madonna vor uns. Die Plattengröße ist wohl die größte bisher im Dreifarbendruck erreichte, nämlich 50:60 cm. Das Blatt wird mit 5 Mark verkauft. Von den sonstigen großen Dreifarbendrucken des Verlages wird für den Kunsthistoriker das Bemerkenswerteste die Vervielfältigung von Cranachs Ruhe auf der Flucht, dem deutschesten der deutschen Bilder sein. In dem prachtvollen Zusammenklange des Rot mit dem grünlichen Hintergrund feiert der Farbendruck einen wirklichen Triumph. Das Blatt hat eine Bildfläche von 47:35 cm. Der Preis ist 5 Mark. In ähnlichem Formate ist Correggios Heilige Nacht hergestellt worden. Besondere Erwähnung verdienen noch die modernen Bilder, die E. A. Seemann ebenfalls in großen Dreifarbendrucken jetzt herausbringt, nämlich: Menzels Abreise König Wilhelms zur Armee, Segantinis Frutto D'Amore (dessen Technik geradezu wie für den Dreifarbendruck geboren ist) und ein ganz wnndervolles Bild von Karl Larsson, betitelt »Die Meinen«. Es ist ein Blatt, das, wie alle Leistungen des nun hoffentlich auch bei uns bald populären Meisters, Sonne ausstrahlt.

NEKROLOGE

A. Lüthi, der früher in Frankfurt wirksame hochgeschätzte Glasmaler, der vor zwei Jahren an Hoffackers Stelle zum Direktor der Kunstgewerbeschule in Zürich berufen wurde, ist gestorben.

PERSONALIEN

Dr. Fritz Baumgarten hat sich auf Grund einer Arbeit über Hans Baldungs Bilderzyklus am Hochaltar zu Freiburg an der dortigen Universität als Privatdozent habilitiert. Er wird in den »Studien zur deutschen Kunstgeschichte« bei Heitz in Straßburg seine Forschungen demnächst in einem großen illustrierten Werke veröffentlichen.

VERMISCHTES

Im letzten Hefte der Monatsschrift »Kunst und Künstler« finden wir von **Louis Corinth** einen Aufsatz *über den Akt* in der bildenden Kunst, der wie gewöhnlich, wenn Künstler über Kunst schreiben, voller Ideen und Verständnis ist. Reizend ist schon die Einleitung mit folgendem Zitat aus Goethe: »Dein Bestreben, deine unabänderliche Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Richtung zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen und das gibt nichts wie dummes Zeug.« Aus dem Aufsatze selbst greifen wir als Stilprobe dies heraus: »Raffael möchte ich im guten Sinne den größten Streber aller Kunstepochen nennen. — Das ganze Erdenwallen des Urbinaten war darauf gerichtet, individuelle Eigentümlichkeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen, von Masaccio und Lionardo angefangen bis zu Perugino und Michelangelo, zu verflachen und seinem Geschmack, der sich glücklich mit dem seines raffinierten, geistlich-aristokratischen Publikum deckte, anzupassen.«

Auf den Ausstellungen, die **Segantinis berühmtes Dreibild:** Natur, Leben und Tod erfährt, wird nach dem Vorgange von Servaes' Segantiniwerk dasjenige Bild, auf dem das bewegte Landleben herrscht, als die »Natur« bezeichnet, während der Heimtrieb mit dem rötlichen Wolkenfleck das »Leben« heißt. Durch einen jetzt mitgeteilten Brief, den Segantini kurz vor seinem Tode über die beabsichtigte Ausstellung der drei Bilder geschrieben hat, geht hervor, daß die beiden Titel das Leben und die Natur zu vertauschen sind. Das Mittelbild heißt »La Natura« und stellt nach des Künstlers Angaben den Eindruck des Herbstes mit Sonnenuntergang dar, links »La Vita« stellt das Leben aller Dinge dar, die ihre Wurzel in der mütterlichen Erde haben, die Berge im Hintergrunde sind durch die scheidende Sonne erleuchtet. Bei dem letzten Bilde »La Morte« sind die Berge vom Sonnenaufgang bestrahlt; ein junges Mädchen ist gestorben. — Abgesehen von dieser Richtigstellung der Titel durch Segantini geht auch hieraus hervor, daß auf den beiden Bildern, das Leben und die Natur, eine Abendbeleuchtung angewendet worden ist. Manche Betrachter sind nämlich hierüber im Zweifel gewesen.

Der bei einer Sendung des Herrn Dr. Hofstede de Groot **gestohlene Rembrandt** (wovon wir vor einem halben Jahre berichtet haben) ist soeben in Amsterdam bei einem Trödler entdeckt und beschlagnahmt worden.

Im Frühjahr 1904 wird in Athen der erste **internationale archäologische Kongreß** stattfinden.

Die Stadt München hat aus dem Kunstfonds 40000 M. für die Errichtung des **Nonnenbrunnens von Hubert Netzer** bewilligt. Außerdem werden noch drei andere künstlerische Brunnen gegenwärtig in München aufgestellt.

Die angekündigte Weimarer Konferenz fortschrittlich gesinnter Künstler hat zur Begründung des **Deutschen Künstlerbundes** geführt. Präsident ist Graf L. v. Kalckreuth, Vizepräsidenten Klinger, Liebermann, Uhde und Graf Keßler. Der Vorstand besteht aus 35 Persönlichkeiten. Die Mitgliedschaft ist nicht an die Zugehörigkeit zu einer Sezession gebunden (Bochmann, Marr und Arthur Kampf haben z. B. zur konstituierenden Versammlung gehört), sondern jeder ausübende Künstler kann Mitglied werden, der nach Meinung der Aufnahmekommission seiner künstlerischen Leistung nach dem beabsichtigten Niveau des Bundes entspricht. Der Zweck des Bundes ist: geschlossenes Auftreten aller vorwärtsstrebenden Kräfte bei offiziellen Ausstellungen, Veranstaltung von Bundesausstellungen, vielleicht sogar Errichtung eines öffentlichen Museums moderner deutscher Kunst. Der Sitz des Bundes ist Weimar.

Bemerkenswert ist, daß der Großherzog von Weimar herzlichstes Interesse an der Veranstaltung nimmt und sich zu den Sezessionsführern in der anerkennendsten Form geäußert hat.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 10. 31. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MINIATUREN-AUSSTELLUNG

im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer zu Breslau

VON ERWIN HINTZE, BRESLAU

In der Reihe von Ausstellungen modernen Kunstgewerbes, die das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in der Zeit seines vierjährigen Bestehens veranstaltet hat, erschien die soeben geschlossene »Ausstellung von Miniaturmalereien aus schlesischem Besitze oder schlesischer Herkunft« als eine willkommene Abwechslung. Bei der Auswahl der Ausstellungsobjekte beschränkte man sich auf eigentliche Miniaturen. Innerhalb dieser Grenze umfaßte die Ausstellung mittelalterliche Buchillustrationen, künstlerisch ausgestattete Stammbücher und Wappenbriefe, Porträt-, Genre- und Landschaftsminiaturen.

Frühmittelalterliche Minium- oder Mennigemalereien — die Vorläufer der späteren mehrfarbigen Buchminiaturen — besitzt Schlesien nicht. Als diese in den Kulturländern des Altertums und des Mittelalters gefertigt wurden, war Schlesien noch nicht aus der Zeit seiner Urgeschichte herausgetreten. Das Kanonbild eines Missales aus der Breslauer Dombibliothek (Kat. Nr. 2) gibt in seiner eintönig braunen Färbung eine gewisse Vorstellung von der alten Miniumkunst. Wie einige darin vorhandene Ortsnamen andeuten, ist das Missale süddeutscher Herkunft und muß in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein, da das von Papst Urban IV. im Jahre 1264 eingeführte Fronleichnamsfest im laufenden Texte noch nicht enthalten ist, sondern erst von späterer Hand auf dem Einbanddeckel eingetragen wurde. Ebenfalls in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts (um 1225) führt uns ein schlesisches Psalterium nocturnum aus dem alten Kloster der Zisterzienserinnen in Trebnitz, jetzt in der Königlichen und Universitätsbibliothek in Breslau (Nr. 1). Der Duktus der Schrift, der Stil der zehn Prachtinitialen und der siebzehn Vollbild-Illustrationen ist echt romanisch. Die Farben sind matt im Sinne mittelalterlicher Fresken. Die Figuren sind ein wenig untersetzt. Etwas feierlich Hoheitsvolles liegt in ihren Gesichtern. Schlicht und streng sind die Gewänder mit den geraden regelmäßigen Falten. Manches von diesem Stilcharakter weist auch das »Psalterium prout per totam hebdomadem in divino officio legitur« auf, das um 1300 entstanden sein mag und ebenfalls aus dem Trebnitzer Jungfrauenkloster in die Königliche und Universitätsbibliothek zu Breslau gelangte (Nr. 4). Doch die Farben sind kräftiger und bunter, die Figuren beweglicher, sie nähern sich der gotischen Form. Wie frühzeitig in Schlesien ein feines Verständnis für Linien- und Farbenschönheit in der Ornamentik vorhanden war, zeigt der reiche Initialenschmuck eines Perikopenbuches von etwa 1290 aus der Breslauer Stadtbibliothek (Nr. 3). Die Handschrift wurde wohl in Schlesien selbst ausgeführt, da sie in ihrem Kalendarium auf Blatt 4 den Tod Herzog Heinrichs in der Tatarenschlacht bei Liegnitz im Jahre 1240 (es müßte 1241 heißen) erwähnt, also ein Ereignis, das in erster Linie für einen Schlesier von großem Interesse war.

Sechzehn Missalien, meist aus Breslauer Kirchen stammend, führen in ihren Kußbildern mit dem Kreuzestode Christi die Entwickelung der schlesischen Buchmalerei von der frühen Gotik bis zum Aufblühen der Renaissance vor. Ein schlesisches Missale aus der Breslauer Stadtbibliothek, das, wie am Schluß der Praefatio vermerkt ist, im November 1325 begonnen wurde, zeigt in seinem Kanonbilde mit den langen hageren Figuren und den knitterigen Gewändern das Aufkeimen gotischer Formen (Nr. 5). Dann folgt eine Reihe von Missalien meist aus dem Anfang und der Mitte des 15. Jahrhunderts, die in ihren bald einfacher, bald üppiger ausgestatteten Kanonbildern rein gotische Formen aufweisen (Nr. 11, 12, 15, 18, 19, 22—26 u. s. w.). Über Ort und Zeit der Herstellung und über den Verfertiger eines Speziales mit einem außerordentlich farbenprächtigen Kanonbilde aus der Breslauer Stadtbibliothek geben uns am Ende der Handschrift die Worte Aufschluß: »Comparatum est hoc speciale per seniores Fraternitatis sancte Marie Magdalene sub anno Domini MCCCCLXXIII et finitum est sexta feria ante penthecosten per Paulum Schindeler per fratrem eiusdem Fraternitatis« (Nr. 16). Das Schema der Komposition ist in diesen gotischen Kußbildern fast immer das gleiche: inmitten der Kreuzgenagelte, links Maria und rechts Johannes der Evangelist. Nur bei einigen Prunkmissalien ist in der Ausstattung durch Hinzufügen der beiden Schächer

und des römischen Kriegsvolkes ein übriges getan, so z. B. in zwei Handschriften aus der Breslauer Stadtbibliothek, die außer ihren reichen Kanonbildern noch weitere Illustrationen, die Madonna mit dem Kinde, Johannes den Evangelisten, die heil. Barbara und Katharina, den Tod der heil. Ursula und des heil. Alexius in vollseitigen Miniaturen enthalten (Nr. 9, 14). Endlich bei einem Missale Vratislaviense vom Ende des 15. Jahrhunderts ist die gotische Tradition meist überwunden. Statt des bisher üblichen Teppichmusters prangt im Hintergrunde eine farbig leuchtende Landschaft und die Heiligen sind in größerer Natürlichkeit uns menschlich näher gerückt; Besitzer: Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau (Nr. 29).

Treffliche Proben mittelalterlicher Illuminierkunst in Schlesien gibt die datierte Bibelhandschrift Eberhards vom Jahre 1354 mit ihren Initialen und Randleisten in reichem figürlichem Schmuck, ferner eine Lebensgeschichte Jesu in deutscher Sprache mit zahlreichen Illustrationen, die meist am Rande des Textes angebracht sind, von etwa 1420; beide Handschriften bewahrt die Gymnasialbibliothek in Neiße (Nr. 6, 7). Wegen seiner künstlerischen Miniaturen verdient besondere Beachtung das Original der Statuten des Breslauer Domkapitels vom Jahre 1468 aus dem Fürstbischöflichen Diözesanarchiv in Breslau (Nr. 17). Links oben als Randleiste sehen wir in farbenreicher Ausführung die Patrone der Domkirche: die heil. Johannes Evangelista, Johannes den Täufer und Vincentius Levita. Rechts auf einem Vollbilde thront nach der bekannten Schilderung der Apokalypse Christus als Weltenrichter; hinter ihm sind die Marterwerkzeuge angebracht. Zu seinen Füßen sitzen in der Reihenfolge, wie sie im Chore saßen, ein Bischof, sieben Prälaten und ein Kanoniker als Totengerippe in geistlicher Tracht. Spruchbänder enthalten Selbstanklagen, die sich auf die Amtstätigkeit der Auferweckten beziehen. Unten tut sich der Höllenschlund auf. Ein Verdammter, vom Flammenschwert der göttlichen Gerechtigkeit durchdrungen, wird von teuflischen Ungeheuern umringt. Der Sinn der Darstellung ist, daß es jedem, der die gebotenen Kapitelsstatuten nicht hält, einst ergehen wird wie diesem armen Sünder in dem Höllenrachen.

In dem Manuskript der Hedwigslegende aus der Breslauer Universitätsbibliothek besitzen wir ein Werk zweifellos schlesischer Kunst mit Angaben über den Künstler und die Entstehungszeit (Nr. 13). Diese deutsche Übersetzung der Vita S. Hedwigis ließ der Breslauer Patrizier Antonius Hornig für sich herstellen. Angefertigt wurde die vorliegende Handschrift im Jahre 1451 von dem Breslauer Virdungschreiber Peter Freytag aus Brieg, der wahrscheinlich auch der Zeichner der sechzig Federzeichnungen des Manuskriptes ist. Die feinen Zeichnungen sind schwarz ohne farbige Behandlung ausgeführt. Es liegen ihnen ältere Vorlagen zugrunde, die jedoch modernisiert und in vielen Äußerlichkeiten der Zeit des Verfertigers, also der Mitte des 15. Jahrhunderts angepaßt sind. Dem Zeichner dürfte der bekannte Kodex aus Schlackenwerth in Böhmen bei seiner Arbeit als Muster gedient haben. Das Nähere hierüber hat Hermann Luchs in seinem Aufsatze »über die Bilder der Hedwigslegende«, Breslau 1861, auseinandergesetzt.

Zwei Antiphonarien aus der alten Magdalenenbibliothek, jetzt in der Breslauer Stadtbibliothek, sind beachtenswert, weil sie neben den heil. Andreas und Maria Magdalena die Bildnisse ihrer Donatoren in ganzer Figur mit Namens- und Wappenangaben enthalten. David Jentshs († 1499) und Laurencius Heugel († 1513) sind die Stifter der beiden fast völlig nach Inhalt und Ausstattung gleichartigen Antiphonarien. Die dem einen Bildnisse beigegebene Jahreszahl 1408 ist falsch und eine spätere Zutat (Nr. 27, 28). — Die noch häufig in Schlesien erhaltenen großen Notenhandschriften aus dem Mittelalter waren wegen Platzmangels auf der Ausstellung nur durch ein Graduale Vratislaviense aus der Breslauer Magdalenenbibliothek (jetzt in der Breslauer Stadtbibliothek) vertreten (Nr. 21). — Als Beispiele für die oftmals verschwenderische Ausstattung mittelalterlicher Gebetbücher hatten die Stadtbibliothek in Breslau ein französisches Gebetbuch mit reichen Illustrationen vom Ende des 14. Jahrhunderts (Nr. 8), die Breslauer Dombibliothek zwei Nonnenbreviere aus dem 15. Jahrhundert und die Freistandesherrliche Majoratsbibliothek zu Warmbrunn ein Officium Beatae Mariae Virginis aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beigesteuert (Nr. 31—33).

Auch die orientalische Illuminierkunst konnten wir in einigen Proben kennen lernen. Drei arabische und türkische Korankommentare in Originaleinbänden aus dem 17. Jahrhundert weisen auf ihren Titelblättern Miniaturenschmuck rein ornamentalen Charakters auf, da ja bekanntlich der Kunst des Islam die Darstellung von Lebewesen verboten war. Auf goldenem Grunde sind die blauen, grünen und roten Muster in herrlichster Farbenschönheit aufgetragen (Nr. 40—42). — Von den beiden persischen Handschriften in Originaleinbänden enthält die eine einen Roman in Versen, die Geschichte des Mihr und der Müschtery, geschrieben 1480, die andere Dschamis romantisches Epos: Joseph und Zulaicha, geschrieben 1569 (Nr. 43, 44). Ein eigenartiger Reiz liegt in den beigegebenen Miniaturen mit den steifen Figuren und den schweren satten Farben. Die orientalischen Handschriften gelangten während der Türkenkriege nach Schlesien und befinden sich heute in der Stadt- und der Dombibliothek in Breslau und der Freistandesherrlichen Majoratsbibliothek in Warmbrunn. Endlich zwei hebräische Handschriften aus Warmbrunn wurden von dem Polen Meschullam-Simel 1716 und 1719 geschrieben und mit einigen Zeichnungen ausgestattet (Nr. 38, 39).

Den Glanzpunkt in der Abteilung der mittelalterlichen Miniaturen bildete die weltberühmte Chronik des Jehan Froissart (Nr. 36). Nicht nur der heimatliche Lokalpatriotismus, sondern alle Kunstkenner weit über Deutschlands Grenzen spenden ihr uneingeschränktes Lob und beneiden die Breslauer Stadtbibliothek um ihren Besitz. Die Handschrift stammt

aus den reichen Bücherschätzen der burgundischen Herzöge, deren Hof im 14. und 15. Jahrhundert der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen im Norden war. Der große Bastard Anton von Burgund, ein natürlicher Sohn Philipps des Guten, ließ die Abschrift der Chronik des Froissart unter der Oberaufsicht seines Bibliothekars David Aubert aus Hesdin im Artois zwischen 1468—1469 anfertigen. Die Bibliothek des Bastard wurde im 16. Jahrhundert verkauft. Damals erwarb die Froissarthandschrift der schlesische Humanist Thomas Rhediger, durch dessen Vermächtnis sie mit vielen anderen Kunstschätzen — erwähnt sei nur die ansehnliche Porträtgalerie und die Kollektion von zwanzig französischen Wachsbossierungen von etwa 1570, die heute das Breslauer Kunstgewerbemuseum bewahrt — später in den Besitz der Stadt Breslau überging. Das Manuskript besteht aus vier starken Folianten. Der Inhalt der Chronik Froissarts behandelt die zeitgenössische Geschichte von Frankreich, England, Schottland, Spanien, der Bretagne, Gascogne, von Flandern und den umliegenden Nachbargebieten. Alle vier Bände sind mit zahlreichen Illustrationen, Randleisten und Initialen auf das prächtigste ausgestattet. Wegen ihrer hohen Vollendung zählen sie unter die vorzüglichsten Leistungen der gesamten mittelalterlichen Illuminierkunst. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auf die künstlerische Bedeutung der Chronik näher einzugehen. Es erübrigt sich auch, da einem jeden, der näheres zu erfahren wünscht, die Publikation von Alwin Schultz »Beschreibung der Breslauer Bilderhandschrift des Froissart«, Breslau 1869, zur Verfügung steht. Weiter haben wir demnächst eine Arbeit von Salomon Reinach in Paris zu erwarten, in welcher die Meisterfrage der an der Herstellung der 224 Miniaturen beteiligten Illuminatoren näher erörtert werden soll.

Die Ausstellung enthielt noch ein zweites aus der Bibliothek des Anton von Burgund stammendes Manuskript, den Kodex des Valerius Maximus, der im Jahre 1704 von Veit Ferdinand von Mudrach der Breslauer Stadtbibliothek geschenkt wurde (Nr. 35). Zwei Quartanten umfassen das in neun Büchern nach moralischen Gesichtspunkten geschriebene Geschichtswerk des Valerius Maximus in einer französischen Übersetzung des Simon von Hesdin und Nicolas de Gonesse. Der Kodex ist einige Jahrzehnte älter als die Froissarthandschrift und enthält neun größere Illustrationen, die jedesmal am Beginn eines Buches stehen und gleichsam durch ihren Inhalt den Ton für das betreffende Buch angeben sollen. Außerdem weisen beide Bände noch zahreiche kleinere Miniaturen im Texte auf, die allerlei reizvolle Genreszenen aus dem Leben vom Anfang des 15. Jahrhunderts wiedergeben.



TITELMINIATUR AUS DEM STAMMBUCH DES BRESLAUER BUCHHÄNDLERS DAVID MÜLLER
Um 1610

Bevor der mittelalterlichen Illuminierkunst durch die Erfindung des Buchdrucks der Garaus gemacht wurde, war sie berufen, noch einigen Inkunabeln durch farbigen Schmuck das Ansehen von Handschriften zu verleihen, indem bunte Initialen, Randleisten und figürliche Darstellungen nachträglich in den gedruckten Text eingemalt wurden. Als Beispiele für diese letzte Zeit der Buchmalerei waren ein livre d'heures aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Besitze Sr. Exzellenz des Grafen Andreas von Maltzan auf Schloß Militsch und eine venezianische

Druckausgabe des Valerius Martialis von 1492 aus der Reichsgräflich von Hochbergschen Majoratsbibliothek zu Fürstenstein ausgestellt (Nr. 30, 37).

Durch die Erfindung der Buchdruckerkunst verloren die Illuminatoren in kurzer Zeit ein großes Gebiet ihrer künstlerischen Tätigkeit. Durch das Malen von kleinen Bildnissen und Dosendeckeln mußten sie fortan ihren Lebensunterhalt verdienen. Ferner eröffnete ihnen ein neues Arbeitsfeld die am Ende des Mittelalters aufkommende Gepflogenheit, scheidenden Freunden auf einem Pergament- oder Papierblättchen Worte der Erinnerung zu widmen und dieses Gedenkzeichen bisweilen mit kleinen Malereien und farbigen Wappen auszustatten. Endlich kam im Verlaufe des 16. Jahrhunderts das Stammbuch in Mode, das von nun an häufig Gelehrte und Edelleute auf ihren Reisen bei sich führten, um beim Abschied ihre Fach- und Standesgenossen um eine Einzeichnung oder kleine Malerei zu bitten.

Gleichsam eine Übergangsstufe zwischen mittelalterlicher Illuminierkunst und späterer Stammbuchmalerei bedeuten drei auf Pergament gemalte Miniaturen aus der Reichsgräflich von Hochbergschen Majoratsbibliothek zu Fürstenstein (Nr. 520). Als Verfertiger wird kein geringerer als Albrecht Dürer genannt, der sie, wie die dem Monogramm beigefügte Jahreszahl sagt, 1521 gemalt haben soll. Das erste Blatt enthält links einen Engel mit dem Wappen Luthers und Katharinas von Bora, links einen Brief, den Luther im Jahre 1530 an Lazarus Spengler nach Nürnberg schrieb. Das zweite Bild führt den Kreuzestod Christi vor und zeigt im Geiste der Reformation durch die Darstellung eines Wolfes mit päpstlicher Tiara eine offenkundige Polemik gegen Rom. Ebenso ist das dritte Bild mit der Auferstehung Christi durch die am Grabe sitzenden wenig kirchlich gesinnten Mönche von antikatholischen Tendenzen beherrscht. Auch der Inhalt der beigegebenen Erklärungen steht auf dem Standpunkt der »neuen Lehre«. Richard Förster machte die Bilder in einem Aufsatze »Miniaturen ‚Dürers' in Fürstenstein und das Wappen Luthers«, den er in »Schlesiens Vorzeit«, Neue Folge, Band II, Seite 87—99, veröffentlichte, zum Gegenstand einer kritischen Untersuchung. Er kam zu dem Resultat, daß die drei Miniaturen aus einem Geschlechtsbuche des jüngeren Lazarus Spengler herrühren, das jetzt im Stadtarchiv zu Nürnberg bewahrt wird. Er wies ferner darauf hin, daß die Malereien unmöglich von Dürer stammen können, da Dürer schon 1528 starb, der oben erwähnte Brief aber erst 1530 von Luther geschrieben wurde, daß endlich das Wappen der Katharina von Bora nicht schon 1521 neben dem Luthers stehen konnte, da Luther erst 1525 heiratete. Hierdurch wird die Echtheit der Monogramme hinfällig, es kann sich nur um spätere Zutat handeln. Die in Frage stehenden Miniaturen sind gute Arbeiten eines unbekannten Nürnberger Meisters aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die ältesten Beispiele von eigentlichen Stammbuchmalereien reichten in der Ausstellung bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück.

Die ersten Eintragungen des Stammbuches der Breslauer Schießwerderschützen im Breslauer Kunstgewerbemuseum führen uns in das Jahr 1566. Die letzte Eintragung vollzog das deutsche Kaiserpaar am 4. September 1896. Der Band enthält zahlreiche Porträts, Wappen und Namensunterschriften von Wohltätern und Besuchern des bürgerlichen Schießplatzes. Die fast sämtlich in Ölfarben gemalten Porträts sind meist von hoher künstlerischer Vollendung (Nr. 519).

Den Stammbüchern des 16. Jahrhunderts wurde manch treffliche Lebensregel oder Malerei mit poetischer Erklärung anvertraut, die aber nur wenigen Bevorzugten, den Besitzern der Bücher, zugänglich war. Da tauchte bald der Wunsch auf, diese Schätze an Lebensweisheit, Witz und künstlerischer Phantasie durch den Druck zu einem Allgemeingut zu machen. So entstanden die sogenannten Emblemata, Sammlungen von Mustersinnbildern, begleitet von poetischen Auslegungen und kurzen, epigrammatisch zugespitzten Deutungen. Solche Emblemata waren durch mehrere Proben in der Ausstellung vertreten (Nr. 480, 506, 513, 517). Auf dem Titelblatt des Stammbuches von David Müller aus der Breslauer Stadtbibliothek heißt es, daß es enthält »allerhand kurzweilige Stücklein, allen Studenten fürnehmlich zu lieb aus ihren eigenen Stammbüchern zusammengelesen und in diese Form gebracht zu Straßburg« (Nr. 506). Neben den Kupferstich-Illustrationen und eingedruckten Weisheitssprüchen boten zahlreiche leere Blätter Raum zu selbsterdachten Erinnerungsworten und Malereien. Einige der ausgestellten Stammbücher aus dem 17. Jahrhundert enthalten künstlerisch und inhaltlich hochinteressante Bilder. Prächtig ist ein farbiges Gartenpanorama mit sechzehn darin aufgestellten Wappenschildern in dem Stammbuch des Ehrenfried Jakob von Artzat von 1666—1667 (Nr. 477). Einzig in seiner Art ist ein Bildchen mit einer Buchhandlung von etwa 1610 in dem schon oben erwähnten Stammbuch des Breslauer Buchhändlers David Müller (Nr. 506), siehe unsere Abbildung. Sehr beliebt war damals das Einmalen von farbigen Wappen. Fast jedes der ausgestellten Bücher enthält mehrere Proben, die oft mit großer künstlerischer Virtuosität gefertigt sind. Einiger Breslauer Stammbuchmaler, die durch die Ausstellung bekannt wurden, soll im III. Bande von »Schlesiens Vorzeit«, Neue Folge, gedacht werden.

Die Kupferstiche der Emblemata dienten in der Folgezeit bis weit in das 18. Jahrhundert hinein vielen Stammbuchmalern als Vorbild. So finden wir des öfteren die Darstellung der »Jungfrau Wollust« (Nr. 474, 506, 508, 513 [530]), der Fortuna (Nr. 474, 475, 490, 506), der eine Glaskugel tragenden Männer (Nr. 495, 508), des »Junggesellen auf der Welt« (Nr. 475, 479, 490, 513), der »Linien des Lebens« (Nr. 513, zweimal) und einer üppig gekleideten Frau in einer Landschaft, in der vier Männer ohne Erfolg ihr Geschäft betreiben, mit der Beischrift: »O ihr Narren alle vier, was ihr sucht, das findt ihr hier« (Nr. 486, 497, 513) u. s. w.

Steht die Stammbuchmalerei des ganzen 17. Jahrhunderts sichtlich unter dem Einfluß der Emblemata,

so versuchte man im Rokokozeitalter neue Bahnen einzuschlagen und an die Allegorien reihen sich häufig Szenen des täglichen Lebens, Liebesabenteuer, Tanzstundenerinnerungen (Nr. 481, 491), Streiche der studierenden Jugend (Nr. 491, 497), Studentenmensuren (Nr. 491), ländliche Vergnügungen (Nr. 490, 516). Das Paradestück in der Abteilung der Stammbücher war das Stammbuch des Breslauer Warenmäklers David Jaenisch, das 1734 begonnen wurde (Nr. 490). Die meisten Eintragungen fallen aber erst in die Zeit von 1740—1745. Das Buch wurde vor einigen Monaten aus dem holländischen Antiquitätenhandel zurückerworben. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts muß es in Breslau eine Sehenswürdigkeit gewesen sein, denn Zimmermann gedenkt des Büchleins in einem Künstlerverzeichnis, das er seiner »Beschreibung der Stadt Breslau im Herzogtum Schlesien, Brieg 1794« eingefügt hat. Er sagt: »Wagner, lebte um 1750 in Breslau, und hieß gemeiniglich der Maler in den 7 Churfürsten, wo er wohnte. Er malte sehr schön kleine Prospekte voller Figuren; der Weinhändler Herr Jänisch besitzt ein Stammbuch mit vielen Gemälden auf Pergament von dessen Arbeiten, welche sehenswert sind.« Hierdurch erfahren wir auch den Namen des Künstlers, der sich auf einem Bildchen mit der Breslauer Wage nur J. W. 1743 gezeichnet hat. Das Stammbuch enthält einige dreißig Miniaturen von der Hand Johann Wagners, die kunst- und kulturhistorisch für Breslau von hohem Werte sind. Näher erörtert wurde der Inhalt des Buches in zwei Aufsätzen von Karl Masner und Conrad Buchwald, die in der Schlesischen Zeitung, Jahrgang 162, Nr. 625 und 703 erschienen sind.

Charakteristisch für das Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts sind die zahlreichen Silhouetten und Landschaften mit Freundschafts-Tempeln, bröckelnden Ruinen und Urnen. Das Konterfei von Anverwandten, Freunden, Studiengenossen und Lehrern erscheint in schwarzem Schattenriß. Die Ausstellung bot dafür manche Illustration (Nr. 485, 493, 496, 509, 511, 512, 518, 524).

In keiner Abteilung aber trat der wissenschaftliche Erfolg der Ausstellung klarer zutage als in der Abteilung der Porträtminiaturen, die in einem großen Saale, der im Charakter der Empirezeit eingerichtet war, vereinigt waren. Eine ganze Reihe bisher völlig unbekannter schlesischer Miniaturmaler wurde durch die Ausstellung ans Licht gezogen. Von Künstlern, wie Braband, Wilhelm Henschel, Emilie und Sophie Prinzessinnen zu Hohenlohe-Ingelfingen, Franz Friedrich Keil, Christian Friedrich Knoefvell, Johann Heinrich Christoph König, Ferdinand Koska, von Rahden, Joseph Schall, Karl Gottlob Schmeidler, Gottfried August Thilo, Ferdinand Voelk und Amand Zausig wurden nicht nur die Namen, sondern vieles von ihren Werken und Lebensdaten ermittelt. In »Schlesiens Vorzeit«, Neue Folge, Band III, wird demnächst den ebengenannten schlesischen Miniaturmalern ein längerer Aufsatz gewidmet werden.

Neben der Vereinigung von Werken einzelner schlesischer Künstler war als ein zweiter Gesichtspunkt für die Aufstellung die Zusammengehörigkeit von Ahnenbildern schlesischer Adelsfamilien maßgebend. So stellten z. B. Fürst von Hohenlohe-Öhringen, Herzog von Ujest, Exzellenz Graf von Maltzan, Hans Ulrich Graf von Schaffgotsch, Heinrich Graf von Pückler, Graf von Schwerin, Gräfin Posadowsky-Wehner, die Familien von Köckritz, von Richthofen, von Lüttwitz, von Mutius, von Machui u. s. w. ihre Miniaturen zur Verfügung. Nicht weniger interessant war der Inhalt einiger Wandkästen, der nach chronologischen Gesichtspunkten geordnet war. Die Sammlungen der Herren Konsuln Theodor Ehrlich und Siegmund Friedmann, Dr. jur. Paul Heimann, Max Pringsheim in Breslau, Joseph Epstein in Berlin, Direktor Zuckerkandl in Gleiwitz und der Frau Wanda von Dallwitz in Berlin hatten hierfür das meiste beigesteuert. Die beiden ältesten ausgestellten Porträtminiaturen führten uns in die Mitte des 16. Jahrhunderts (Nr. 176, 177). Dann folgten die Bildnisse der Barock-, Rokoko-, Empire- und Biedermeierzeit. Die Künstler der meisten Bildchen sind unbekannt, doch vereinzelt tauchen Namen auf wie Agricola, Dähling, B. de Guerard, Isabey (? Nr. 68 ein Bildnis Heinrich Heines), Kaltner, Kanz, Kriehuber, Laperche, Lizinska de Mirbel, Karoline Sattler, Sauvage, Natale Schiavoni, Wailand u. s. w. Besondere Beachtung verdient ein Album mit 317 Porträtminiaturen von der Hand Friedrich Wilhelm Senewaldts aus der Reichsgräflich von Hochbergschen Majoratsbibliothek zu Fürstenstein (Nr. 150). Darunter befindet sich ein vorzügliches Bildnis Kants; vergleiche P. von Lind: Das Kantbild des Fürsten von Pleß (Kantstudien, Berlin 1899). Hieran schlossen sich noch einige moderne Arbeiten (von Zehngraf Nr. 444). Der Inhalt eines Empiretischchen führte Beispiele für die Verwendung der Miniaturen als Schmuck von Dosen, Broschen, Ringen, Uhren, Anhängern und Armbändern vor.

Unter den Genre- und Landschaftsminiaturen traten neben drei feinen Kopien nach Wouvermann und Watteau aus dem Besitze des Herzogs von Ujest auf Slaventzitz (Nr. 457—459) zwei allegorische Darstellungen hervor, die von den Provinzen Schlesien und Posen als Huldigungsgeschenke dem dirigierenden Minister Grafen von Hoym überreicht wurden; Besitzer: Exzellenz Andreas Graf von Maltzan auf Militsch (Nr. 462). Von großer Finesse ist ein kleines von Yalou gemaltes Bildchen mit zwei französischen Arbeiterinnen, die sich gerade zur Nachtruhe begeben wollen; Besitzer: Exzellenz Staatsrat von Essen in Breslau (Nr. 473).

Der reiche Inhalt der Ausstellung hat wieder einmal zur Genüge bewiesen, daß Schlesien mehr künstlerische Leistungen hervorgebracht hat und mehr an bedeutenden Kunstwerken besitzt als man in der Regel anzunehmen geneigt ist. Um der Ausstellung einen bleibenden wissenschaftlichen Wert zu verleihen, hat die Direktion des Kunstgewerbemuseums einen gedruckten Katalog anfertigen lassen, der 554 Nummern aufweist. Von den meisten Ausstellungsgegenständen wurden Photographien hergestellt.

DENKMALPFLEGE

Zur Denkmalpflege in Italien. Im Anschluß an W. Bodes jüngst in diesem Blatte erschienene Ausführungen über Denkmalpflege in Italien dürfte es am Platze sein, auf eine Reihe kurz hintereinander erschienener Publikationen hinzuweisen, die doch immerhin beweisen, daß es den Italienern neuerdings sehr ernst ist mit einer gewissenhaften Verwaltung ihres reichen »Patrimonio artistico«. Schon im Jahre 1902 erschien im Auftrag des Unterrichtsministeriums ein Verzeichnis sämtlicher Monumentalbauten in Italien (Elenco degli edifizi monumentali in Italia. Roma 1902.), welches in zehn Uffizi regionali eingeteilt ist, an deren Spitze ein Verwaltungsrat steht »per la conservazione dei monumenti«. Die Einteilung nach Provinzen ist diese: I. Piemonte Liguria, II. Lombardia, III. Veneto, IV. Emilia, V. Toscana, VI. Marche, Umbria, Teramo, VII. Roma, Aquila, Chieti, VIII. Provincie meridionali, IX. Sicilia, X. Sardegna. Eine besondere Aufsichtsbehörde wurde überdies im Jahre 1897 für Ravenna eingerichtet. Innerhalb dieser Regionen sind die Städte alphabetisch eingeordnet mit Angabe ihrer antiken und modernen Monumente und kurzen Daten über ihre mutmaßliche oder sichere Entstehungszeit. Der Wert eines solchen umfangreichen Inventars ist ohne weiteres einzusehen; es bildet die Grundlage für weitere, detailliertere Inventarisationen in den einzelnen Bezirken. Diese sind nun auch tatsächlich bereits in Angriff genommen oder schon erschienen. Adolfo Avenas großes Werk über die Monumente Süditaliens ist hier schon früher kurz besprochen worden; daran schließt sich nun heute Giuseppe Sacconis »Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle marche e dell Umbria« und ferner »Giulio Deangelis, Relazione dei lavori eseguti dall' Ufficio Technico per la conservazione dei monumenti di Roma e Provincia e delle Provincie di Aquila e Chieti. Beide sehr ausführliche Berichterstattungen, die mit zahlreichen Abbildungen meist weniger bekannter Monumente und Denkmäler ausgestattet sind, erschienen im Jahre 1903, die erste in Perugia, die zweite in Rom. Die Rechnungsablage, die Sacconi, der ausgezeichnete Direktor des Ufficio Regionale für Umbrien, seinem Buche vorausschickt, enthält mancherlei wissenswerte Einzelheiten und bezeugt eine gründliche Sachkenntnis und eine warme patriotische Wertschätzung der seiner Fürsorge anvertrauten herrlichen Denkmäler Umbriens und der Marken. Im Zeitraum von zehn Jahren wurden mit einem Kostenaufwand von mehr als 23000 Lire Freskenzyklen, Tafelgemälde, Intarsien u. s. w. restauriert; die Summe von 556070 Lire verschlangen Restaurationen am Dom von Orvieto, der Consolazione von Todi, Kloster und Kirche von S. Francesco in Assisi, des Domes von Spoleto und zahlreicher anderer weniger bekannter Monumente. Der Kostenaufwand wurde zur Hälfte etwa vom Unterrichtsministerium, zur Hälfte von den kirchlichen Administrationen und den städtischen Behörden bestritten. Außerdem läßt Sacconi in den sechs Distrikten seines Departements — Perugia, Ancona, Ascoli Piceno, Macerata, Pesaro-Urbino und Teramo — genaue Kataloge sämtlicher Denkmäler anfertigen, von denen sich ein Teil bereits der Vollendung nähert. Es ist in Aussicht genommen, diese überaus wertvollen Inventare nacheinander dem Druck zu übergeben. Auch über die Art, in welcher Sacconi seine umfassende und verantwortungsvolle Tätigkeit geführt hat, legt er eingehend Rechenschaft ab: Grundrisse, Pläne, Aufnahmen vor und nach der Restauration bestätigen die Überzeugung, die man aus dem Text gewinnt, daß überall das Beste gewollt und und auch wohl in den meisten Fällen erreicht worden ist.

Das Buch von Giulio Deangelis ist nach ähnlicher Methode abgefaßt, wie das von Sacconi; die Arbeit verlangte hier aber der vielen restaurationsbedürftigen antiken Monumente wegen noch umfassendere Kenntnisse und größere technische Erfahrung. Die letztere hat dem Verfasser sicherlich nicht gefehlt; was Darstellungsmethode und Kriterium anlangt, bleibt er hinter Sacconi zurück. So schreibt er z. B. die reiche holzgeschnitzte Tür von San Vitale — ein schönes Werk des Seicento — der Zeit Sixtus' IV. zu! Das Buch von Deangelis umfaßt drei Abschnitte. Der erste behandelt die Restauration der Monumente der Stadt und Campagna Roms, der zweite die der »Provincia di Roma« (Alatri, Anagni, Castel Gandolfo, Corneto Tarquinia, Grottaferrata, Subiaco, Tivoli, Toscanella, Viterbo u. s. w.), der dritte die der Provinzen von Aquila und Chieti. Auch dieser Band ist reich mit Plänen und Abbildungen meist nach für den Zweck gemachten Aufnahmen ausgestattet und enthält mancherlei Unediertes und kaum oder wenig Bekanntes. So werden aus Rom die umbrischen Fresken des Quattrocento in SS. Simone e Guida, das Soffitto von San Sebastiano, Pietro Cavallinis Jüngstes Gericht in Santa Cecilia, Einzelheiten des prachtvollen Chorgestühls von Sant' Eusebio beigebracht, aus Corneto Plan und Aufnahmen des Palastes Vitelleschi, aus Viterbo des Palastes und der Loggia papale und anderes mehr.

Der Aufschwung, den die Denkmalpflege in den letzten Jahren in Italien genommen hat, ist wohl vor allem dem Eifer und der Einsicht Carlo Fiorillis zu danken, der selbst schon im Jahre 1901 in einer besonderen Schrift (L'amministrazione della antichità e belle arti in Italia. Roma 1901) über seine Verwaltung der Kunstschätze Italiens Rechenschaft ablegte und den Wünschen und Zielen Ausdruck gab, die jetzt schon zum Teil verwirklicht worden sind. *E. St.*

Das **Rathaus zu Löwenberg** (Schlesien), ein künstlerisch bedeutender Bau des 15. und 16. Jahrhunderts, soll aus seiner zerstörenden Umbauung und inneren Zerstückelung befreit werden. Das schöne Bauwerk ist aus Mißverstand im Laufe der Zeiten so verbaut und vernachlässigt worden, daß es als Rathaus schon längst nicht mehr nutzbar zu machen war. Es soll nun wiederhergestellt und seiner Bestimmung zurückgegeben werden.

WETTBEWERBE

Die **Veränderung des Theaterplatzes in Dresden** war der Gegenstand eines Wettbewerbs, den der Rat zu Dresden ausgeschrieben hatte. Die Preisträger haben wir schon mitgeteilt. Die notwendige Veränderung des Platzes steht im Zusammenhange mit der Veränderung der berühmten uralten Augustusbrücke, die leider unumgänglich ist wegen der großen Schwierigkeiten, die die engen Bogen dem Schiffahrtsverkehr bereiten. Die Brücke soll verbreitert, die Bogen müssen weiter gespannt werden. Gleichzeitig will man die Fahrstraße am Terrassenufer weiter durch den letzten Altstädter Brückenbogen bis zum Hotel Bellevue und dort nach dem Theaterplatz emporführen. Das bekannte Helbigsche Etablissement kann dabei nicht in seinem gegenwärtigen Bestande erhalten bleiben. Gleichzeitig aber macht sich eine Verlegung der Schinkelschen Hauptwache nötig, die an ihrer gegenwärtigen Stelle den Verkehr beengt. So ergibt sich die Aufgabe, den Dresdener Theaterplatz auf Grund dieser praktischen Voraussetzungen umzugestalten. Vom ästhetischen Standpunkt aber erscheint es notwendig, den berühmten Blick von der Augustusbrücke auf die katholische Hofkirche und den Theaterplatz beizubehalten; das weltbekannte Dresdener Stadtbild soll nach Möglichkeit bleiben wie es ist. Die meisten Architekten

haben die Schinkelsche Hauptwache und das neue Restaurant irgendwie nebeneinander an die Elbseite gestellt. Der vortreffliche Entwurf von Richard Schleinitz-Dresden setzt die Hauptwache zwischen zwei niedrigere Gebäude in feiner anspruchsloser Architektur, von denen das rechte Läden, das links das Restaurant aufnehmen soll. Die Freitreppe geht vor der Hauptwache nach der Elbe herab. Paul Luther und Paul Kretschmar setzen links und rechts der Hauptwache offene Säulengänge und Pavillons, lassen aber das Restaurant weg, das freilich wegen der Verzinsung des teueren Bauplatzes kaum entbehrt werden kann. Baurat Rumpelt und Architekt Krutzsch verlegen das Restaurant hinunter auf die Uferstraße dicht an das Wasser; damit würde der große Reiz von Helbig, daß man so unmittelbar am Wasser sitzen kann, erhalten bleiben. Ähnlich hat auch R. Schmidt das Restaurant auf die Uferstraße gestellt. Ernst Kühn und Otto Beyrich stellen im Gegensatz zu den bisher erwähnten Entwürfen die Hauptwache nicht parallel der Elbe, sondern parallel dem Semperschen Museum, so daß die Hauptwache mit dem Restaurant einen großen Hof oder Garten ergibt, der nach der Elbe zu offen ist. Max Hans Kühne stellt in seinem vortrefflichen Entwurf die Hauptwache vor das Hotel Bellevue und führt von den beiden Eckpavillons des Zwingers nach dem Platz zu Balustraden, so daß der Platz ein besser geschlossenes Bild ergibt als bisher. Einen weiteren Vorschlag macht Kurt Diestel in einem reichen phantasievollen Entwurf, in dem er die Hauptwache umdreht und somit den Waffenplatz auf die Innenseite des Theaterplatzes verlegt, links und rechts vom Theater je ein prunkvolles architektonisches Denkmal, hier für Mozart, dort für Richard Wagner anordnet und dann schließlich parallel zum Museum ein monumentales Gebäude mit pyramidalem Aufbau stellt. So würde der einstige Plan Sempers, aus dem Theaterplatz ein Forum zu machen, in anderer Weise verwirklicht. Freilich überschreitet ein derartiger Plan die vorhandenen Mittel bei weitem. Einen anderen »Rettungsversuch« macht der Entwurf Nr. 47 mit diesem Kennwort. Allerdings wäre zu wünschen, daß die Aufgabe jetzt so gelöst würde, daß eine weitere künftige Verschönerung des Theaterplatzes im Sinne Sempers möglich bleibt. Eine vollständig durchschlagende Leistung haben wir unter den 48 Entwürfen nicht gefunden. Es erschien daher gerechtfertigt, daß nur zweite und dritte Preise verliehen worden sind. Zunächst ist ein großer Wettbewerb unter den Preisträgern veranstaltet, für den als Hauptbedingungen gelten, daß von der Brücke nach dem Theaterplatz 50 Meter möglichst ganz frei bleiben sollen und daß die neuen Gebäude nicht wesentlich höher sein sollen als die gegenwärtigen. ∞

SAMMLUNGEN

Die erste Baurate für den neuen **Saal der Nachtwache** im Amsterdamer Reichsmuseum ist nun von der Kammer bewilligt worden. Die Tragödie dieses Bauplanes ist zum Schluß noch durch ein lustiges Satyrspiel gekrönt worden, indem nämlich, wie man aus Amsterdam hört, Jonkheer de Stuers, der seit Jahren mit allen Mitteln den Plan dieses Rembrandtsaales hintertrieben hat, gerade bei der entscheidenden Abstimmung in der Kammer durch Krankheit zu erscheinen verhindert war. Es wird erwartet, daß der neue Bau am 15. Juli 1906, dem 300. Geburtstage Rembrandts, wird eröffnet werden können.

Berlin. Vom Prinzen Heinrich ist dem Kunstgewerbemuseum der Spielschrein als Geschenk überwiesen worden, den der Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin im Jahre 1883 dem damaligen Kronprinzenpaare zur Silberhochzeit gewidmet hat. Der Schrein, der die Gestalt eines großen, reich geschnitzten Wandschrankes hat, enthält in seinem Inneren zahlreiche Spiele. Schrank sowohl wie Spiele sind in kunstreichster Weise ausgeführt. Der Schrein ist jetzt in einem Raume neben dem Majolikasaal ausgestellt.

AUSSTELLUNGEN

Wien. Die Herbstausstellung im *Künstlerhause* zählt 449 Nummern und bietet manches Interessante. Vor allem eine ganze Galerie vornehmer Porträts aus Wien und London. *Josef Koppay* (Wien), der, wie Laßlo, eigentlich von Lenbach herkommt und dazu die englische Porträtweise der Empirezeit in sich aufgenommen hat, bringt elegante, mondän pointierte Porträts der Erzherzoginnen Marie Valerie und Elisabeth, der Kaiserin von Rußland, der Fürstin Lubomirska und andere, aber auch ernst gehaltene Herrenbildnisse, das des Erzherzogs Franz Ferdinand voran. Der in London wohnende Österreicher *Emil Fuchs,* der als Porträtplastiker, namentlich Medailleur, dort die Erbschaft seines Landsmannes Edgar Böhm angetreten hat, zeigt eine unerwartete Art von Entwickelung. Er greift auf die trockene Stilistik der Empireplastik zurück, mit Ausschluß alles malerischen Elementes. So ist auch das nackte Marmorbüblein, in ganzer Figur am Boden liegend, behandelt, das der Katalog Marquis of Blandford nennt; es ist der Erstgeborene des Herzogs von Marlborough und der Miß Vanderbilt. Aber Fuchs ist jetzt auch Maler und bringt lebensgroße Porträts, wie das des Königs Eduard VII. in der Uniform seines preußischen Dragonerregiments, eine ziemlich harte Arbeit. Anderes ist weicher und farbiger, doch fällt eine Manier auf, die Gesichter ins Wächserne zu übersetzen. Manche Köpfe sind in der Tat wie absichtlich mit täuschendem Realismus auf die Wachsfigur des Panoptikums hin gemalt. Hoffentlich kommt er von diesem Irrweg wieder ab. Die malerische Technik ist übrigens noch sehr ungleich und tastend. Einer der größten Säle des Hauses ist mit Bildern des Belgiers *Henry Luyten* behängt. Darunter das ungeheuere Dreibild: »Der Streik«, dessen Mittelstück ein Versammlungslokal voll aufgeregter Blaublusen zeigt, sehr real, aber malerisch nicht recht interessant. Mehr farbige Stimmung haben die Landschaften mit Staffage. Einzelne sind vorzüglich: »Austernfischerinnen«, ganz rotgegerbt von Salzluft, »Ziegelträgerinnen«, in himmelblauem Kattun unter kattunblauem Himmel, ganz in Sonnenlicht getaucht. Unter den Wienern ist besonders der jugendliche »Jungbund« zu loben, der sich ein hübsches Kabinett voll frischer Studien eingerichtet hat. Der Schneemaler *Friedrich Beck* ist besonders hervorzuheben. — Auch im *Hagenbund* gibt es eine Herbstausstellung. Das interessanteste Bild ist *Ludwig Ferdinand Grafs* »Wasserfall von Golling«. Graf ist der rastlose Versucher und kommt hier wieder in neuer Form. Er böcklinisiert, aber auf Grafsche Weise. Die Erscheinungsformen des säulenartig fallenden, schleierhaft zerstiebenden und unten tümpelmäßig zerrinnenden Wassers sind mit Glück typisiert und dennoch malerisch gegeben. Dazu Landschaften von *Hans Ranzoni, Ameseder, Luntz, Kasparides,* Porträts von *Goltz,* Frau *Fraenkel-Hahn, Leona Abel,* ein sehr hübsches, altwienerisch tuendes Selbstporträt von *Hampel,* Plastik von *Else von Kalmar* (vortrefflicher weiblicher Akt in Marmor) u. s. w. — Im *Österreichischen Museum* ist die kunstgewerbliche Winterausstellung eröffnet, die nach dem vorjährigen Tiefstand wieder einen namhaften Fortschritt zeigt. Das streitbare Verhältnis des Museums (Direktor *v. Scala*) zu seiner eigenen Kunstgewerbeschule (Direktor *Freiherr v. Myrbach*), und umgekehrt, scheint sich doch zu mildern. Es ist jetzt wieder einer Anzahl von Talenten des Myrbachschen Nachwuchses ermöglicht, im Museum auszustellen, ja selbst ein so prononziertes Mitglied der Sezession, wie der hochmoderne

Architekt *Leopold Bauer,* hat ein ganzes Interieur ausgestellt. Dieses ist für Baron Spaun in Klostermühle (Böhmen), den Mann der »metallisierenden Gläser«, entworfen und wirkt namentlich auch durch dunkelblau irisierende Glaskacheln von ganz prächtiger Wirkung. Man erinnert sich ihres großen Erfolges in Düsseldorf. Auch ein Schlafzimmer in gelbrötlich gebeizter ungarischer Esche, nicht geschnitten, sondern den Jahresringen nach geschält, vom Hoffmannschüler *Karl Witzmann,* zeichnet sich durch Einfachheit und gute Einzeleinfälle aus. *O. F. Schmidt* bringt unter anderem ein Schlafzimmer im Panzerkassenstil, wie ich es nennen möchte. Mahagoni, mit breiten hellen Goldbronzeeinfassungen. Alles als glatteste Fläche behandelt, ohne das geringste Ornament oder plastische Detail. Es ist im Sinne von Adolf Loos gemacht und von unbeugsamer Logik. Ein hübscher Gedanke war es, dem Hofmobiliendepot (eine Art Pariser »Garde-Meuble«) eine Anzahl trefflicher Biedermaiermöbel zu entlehnen, sie solid zu kopieren und ein ganzes Gemach so einzurichten. Der Großelternstil in seiner gesunden Schlichtheit und handwerklichen Unantastbarkeit feiert da wieder einen Triumph. Altwien for ever!

Ludwig Hevesi.

DENKMÄLER

Professor **Ludwig Habich** ist zur Zeit mit der Ausführung eines Bismarckdenkmals für den Ludwigsplatz in Darmstadt beschäftigt, das als Brunnen in Form einer riesigen Kaiserkrone gestaltet werden wird.

VERMISCHTES

Der **Münchener Glaspalast** kann heuer seinen 50. Geburtstag feiern. Im Sommer 1853 entwarf der Oberbaurat von Voit den Plan, und in der für damalige Verhältnisse kurzen Frist von acht Monaten wurde das Bauwerk fertig gestellt. Ursprünglich war der Glaspalast aber durchaus nicht als Kunstausstellungsraum gedacht, sondern diente zunächst der deutschen Industrieausstellung des Jahres 1854, dann kam im nächsten Jahr ein großes Musikfest und erst 1869 fand die erste internationale Kuustausstellung im Glaspalaste statt.

Eine neue **Publikation der Königlichen Museen in Berlin** ist soeben erschienen. Unter Leitung des Professors Kekulé von Stradonitz ist eine Auswahl griechischer Terrakotten des Antiquariums photographisch reproduziert worden; diesem Tafelbande ist ein Text von Professor E. Pernice beigegeben. Das Werk ist bei Georg Reimer in Berlin verlegt.

Die **Darmstädter Künstlerkolonie** bereitet für den nächsten Sommer eine zweite Ausstellung vor. Von der ersten Gemeinschaft sind nur noch Olbrich und Habich übrig. Ihnen sind als neue Mitglieder zur Seite getreten: F. V. Cissarz, der sich als Flächenkünstler besonders auf graphischen Gebiete wohl bekannt gemacht hat; dann Paul Haustein und Daniel Greiner. Wie berichtet wird, ist die Kolonie durchaus nicht, wie man gemeint hat, still entschlafen, sondern sie wird durch ihre neue Ausstellung zeigen, daß emsig fortgearbeitet worden ist; auch soll der Großherzog in seinem fördernden Interesse durchaus nicht erlahmt sein.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Zellner, Das heraldische Ornament in der Baukunst. Berlin, Ernst & Sohn.

The Museum of the Brooklyn institute of arts and sciences: Memoirs vol. 1, Nr. 1/2.

L. Volkmann, Die Erziehung z. Sehen. Leipzig, Voigtländer.

R. Graul, Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. Leipzig, J. J. Weber.

Schmid-Breitenbach, Stil und Kompositionslehre für Maler. Stuttgart, Neff.

Karl Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Zweite, vermehrte Auflage. 2 Bände. Bonn, Cohen.

Bulic, Bullettino di archaeologia e storia Dalmata. 26. Jg. Nr. 3—7.

Bock, Florentinische und Venezianische Bilderrahmen. München, Bruckmann.

A. Peltzer, Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre. Heidelberg, C. Winter.

A. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn. 1430—1460. Leipzig, Teubner.

Jagdkalender 1904. Illustr. v. W. Stumpf. Leipzig, E. Poeschel.

Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Lief. 1. Leipzig, Chr. H. Tauchnitz.

Henry Thode, Schauen und Glauben. Heidelberg, C. Winter.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

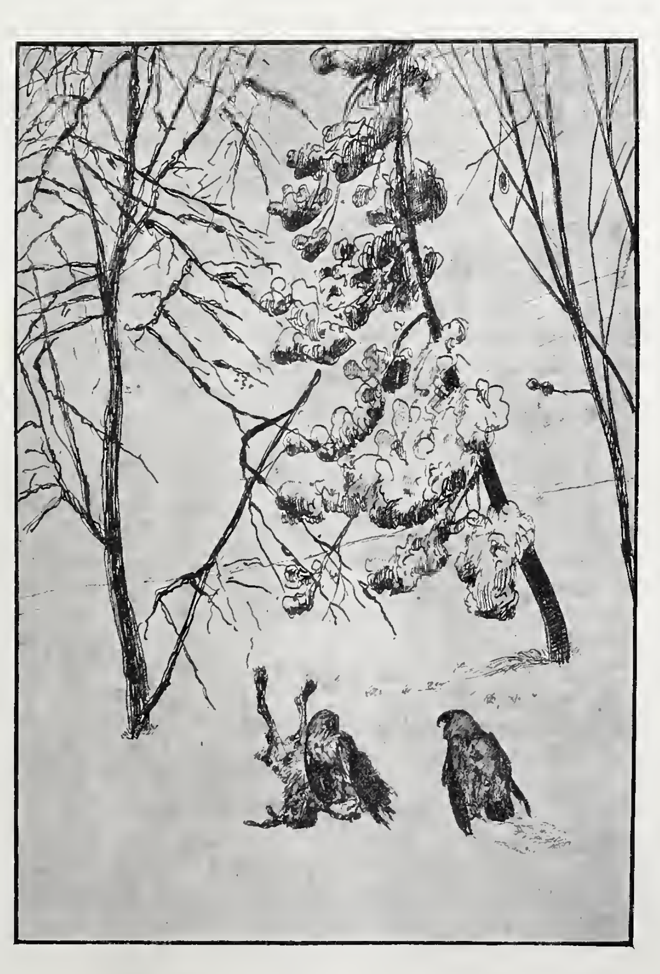
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 11. 8. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUM VERSTÄNDNIS KLINGERS ALS RADIERERS UND MALERS

Unsre Abbildung ist die Wiedergabe einer gleich großen, bis jetzt nicht veröffentlichten Federzeichnung des jungen Klinger im Besitz der Leipziger Städtischen Sammlungen. Mäßig geneigter Hang mit tiefem Schnee bedeckt, das buschartige Bäumchen in Winterblöße und Dürre, vorn unten eine Szene aus der Tierwelt: an einem Hasenaas, das ein kleiner Raubvogel als seinen Besitz angesehen hat, begehrt soeben ein zweiter teilzunehmen, der erste guckt mit halb verwunderter, halb böser Kopfhaltung auf den Ankömmling, schon sträuben sich seine Flügelfedern, der andere rückt halb hüpfend, halb auf der Schneedecke vorwärts schiebend, mit Flügeln, die auch anfangen sich zu sträuben, auf den ersten los.



MAX KLINGER. FEDERZEICHNUNG. LEIPZIGER MUSEUM

Das ist der Keim zu dem pathetischsten von Klingers Intermezzi, dem Kentaurenkampf in der Eisöde. Aus dem kleinen harmlosen mitteldeutschen Schneelandschaftsausschnitt ist der erschütternde Anblick einer düstern, ewig vereisten und verschneiten, grotesk gebildeten Hochgebirgsöde geworden. Von Baum und Strauch träumt hier niemand mehr, eisgepanzert ragt der Berg hinten empor, von wilden Nebelfetzen umweht, die ungleiches Licht durchlassen wie sie selbst ungleich beleuchtet sind, gespenstisch schwarz setzt sich das Gebirge links hinten fort, im Mittelgrund eine uralte, breite abschüssige Eis- und Schneebahn, ganz links steil, tief abstürzend, rechts durch ein paar schroff geschründete große Blöcke vom Vordergrund getrennt, einem kleinen Schneefeld, das links als Wächte über den Abgrund überhängt. Hier vorn zwei Kentauern mitten in wütendem Kampfe um die Nahrung, den frisch getöteten Hasen, den einer von ihnen erjagt hat und der andre, von gleichem Hunger gequält, ihm streitig macht. So sind entsprechend dem Ort auch die Personen der Handlung gesteigert und vor allem in der Zeit der spannendste Moment des Dramas herausgearbeitet. Denn die beiden haben schon manchen wilden Sprung und Stoß aufeinander getan, der zerstampfte Schneeboden zeigt es, beide kämpfen mit letzter Kraft, jeden Augenblick muß die Wächte brechen und sie in die Tiefe schmettern, schon fliegt der Adler fern empor, dem dies alles hier zur Beute zu fallen bestimmt ist.

Ich denke, wir haben hier ein gutes Beispiel dafür, wie das beobachtete Drama, auch in kleinsten Verhältnissen, Klingers Phantasie in Tätigkeit versetzt, bis dem Radierer eine im Milieu groß-

artige, im zeitlichen fruchtbarste Festhaltung des Erlebnisses gelingt.

* * *

Während Klinger als Radierer wie als Plastiker große Bewunderung genießt, wird seine Malerei gern kritisiert. Immer wieder werden ganz allgemein die Vorwürfe zu reihenmäßiger Anordnung seiner Figuren und zu geringer Beziehungsfähigkeit zwischen ihnen erhoben.

Dagegen erinnern wir zunächst an Klingers früheste und an seine faktisch spätesten Gemälde: Spaziergänger, Gesandtschaft, Abend, um 1880 gemalt, und die seit 1890 entstandenen: Pietà, l'heure bleue, Strandwelle, Sirene u. s. w. Auf alle diese treffen jene Vorwürfe auch nicht einmal scheinbar zu. Sie allein sind aber auch im eigentlichsten Sinne Bilder, gehören der Bildkunst an, die Klinger scharf von der dekorativen und der Raummalerei unterscheidet; eben als Bilder haben sie alle etwas durchaus in sich abgeschlossnes, sind einfache, abgerundete, zusammenhängende Kompositionen. Aber auch auf die dekorative Malerei Klingers in der Steglitzer Villa (1882), soviel davon bekannt geworden ist, kann und soll sich wohl der Tadel nicht beziehen. So bleiben nur die großen Beispiele von Klingers Malerei als Raumkunst, die in der Hauptsache zwischen 1885 und 1890 entstanden sind, wenn auch zum Teil erst später abgeschlossen: Parisurteil, Christus im Olymp, Kreuzigung. Nur auf diesen drei ausgesprochnen Festraumgemälden ist eine mehr reihenmäßige Anordnung der Figuren zu beobachten. Ist das nun hier ein Fehler?

Klingers Raummalereien stehen unter ähnlichen ästhetischen Bedingungen wie ein Bühnenbild. Sobald auf der Bühne eine nicht ganz kleine Anzahl bedeutender Personen stehen, z. B. schon bei einem Quintett, sehen wir, wie sie sich reihenmäßig, eine gewisse schmale Vordergrundbasis innehaltend, aufstellen. Wie will es der Maler als Raumkünstler anders machen? Seine malerische Darstellung ist kein »Bild«, sondern eine ausgedehnte, bedeutungsvolle Schau. Sie darf nicht nur auf den Genuß von einem Punkte aus berechnet sein wie das Bild, sondern ist zugleich auf den wandelnden Beschauer, besser: auf ein ganzes Parkett von Zuschauern berechnet, die in dem Raume momentan zu einem andern Zwecke versammelt sind, die aber dabei die Mitgift großer Kunst weihend berühren soll. Da heißt es für den Künstler sich vor langen Reihen ausbreiten. Ein Gemälde, das solche Raumkunst sein will, kann nicht von der Geschlossenheit einer Klingerschen Pietà, eines Raffaelschen Madonnenbildes sein, muß aber den breiten seitlichen Fluß einer Kreuzigung, eines Christus im Olymp, eines Lionardoschen Abendmahls, Giottoscher Fresken haben. Dazu kommt noch etwas. »Lebende Bilder«, auf der Bühne gestellt, stehen unter dem harmonisch zusammenfassenden Gesetz des eigentlichen Bildes, die wirkliche Theaterszene ist weniger und mehr als ein Bild, ist freier und bedeutender als ein Bild, und eine ähnliche Freiheit und Bedeutung ist es, was Klinger für die Raummalerei verlangt, die in erster Linie nicht so sehr auf harmonisch einfache, als auf großartige, beziehungsvolle Wirkung denken muß, wie es unsrer höher angeregten Stimmung in einem Festraum entspricht. Solche große Wandkunst zu schaffen, hat Klinger zum erstenmal im Parisurteil unternommen. Wenn dieses Gemälde an einem Mangel leidet, so ist es derselbe, den Goethes Iphigenie und Tasso als Bühnenwerke haben: zu wenig Fülle äußern Menschenlebens auf der Bühne für unser Auge. Statt fünf Hauptpersonen haben nun Christus im Olymp und Kreuzigung je sechzehn erhalten, auf deren dem Auge wohltätige, dem Sinne merkwürdige Anordnung gleich noch kurz eingegangen werden soll; Christus im Olymp wurde durch Rahmung, Seitenstücke, Fußteil und Plastik in demselben Sinne wie schon das Parisurteil, aber im einzelnen sich an- und ausgleichender als dieses, abgeschlossen, während die Kreuzigung der plastischen Vermittlung an die Architektur entbehrt.

Zwei besondre Vorwürfe seien noch an diesen beiden großen Werken zurückgewiesen. Die mittlere Haufengruppe der Kreuzigung wird getadelt: Magdalena, Johannes, die dritte Maria, ein Schächer und zwei Henker. Die beiden Henkergestalten, sachlich scheinbar entbehrlich, sind aber künstlerisch notwendig. Das linke Schächerkreuz mußte weit genug von Christi Antlitz abgerückt werden, die Marien, Magdalena und Johannes konnten nach unserm Empfinden auch nicht unmittelbar an den Gekreuzigten herangestellt werden, so wäre ein Loch in dem zusammenhängenden Lauf der Komposition entstanden. Durch die Einführung der beiden Knechte ist Christus nun von zwei etwa gleich großen schönen Landschaftsteilen — den bedeutendsten des Gemäldes — umrahmt, die Aufeinanderfolge der Leibesfarben des rechten Schächers, Christi, der beiden Henker und des linken Schächers bietet nun gerade so, wie sie geworden ist, einen hohen Genuß. Dabei sind die Teile der Mittelgruppe klar auseinander gehalten, und die jüngre Maria als eben erst herbeispringend und nach Hilfe umsehend charakterisiert. Die Gruppe als Ganzes aber war rhythmisch notwendig, denn wir haben von links nach rechts: Gruppe (Römer und Pharisäer) — *Maria* — Gruppe (Magdalena u. s. w.) — *Christus* — (verzweifelnder Schächer). Auch psychisch ist es von großer Wirkung, daß die Interessenlinie, die von links nach rechts durch die Köpfe der Versammelten in verschiedenen Wellen auf Christus anströmt, in der innerlich unbeteiligtsten Person, eben dem prächtigen gebräunten Hermeskörper des rechten Henkers, ihren tiefsten Punkt unmittelbar vor dem höchsten, dem Zielpunkt Christus, erhalten hat, um dann auch gleich wieder mit dem verzweifelnden Schächer jäh zu fallen.

Wer die malerische Seite der Komposition betont, wird die Kreuzigung als das Meisterstück unter Klingers Raumgemälden bezeichnen müssen, anregender, vielfältiger wirkt der Christus im Olymp. Das Bild ist noch so wenig genau angesehen worden. Zwei Fragen statt vieler. Wohin blickt Amor? Seine

Augen sind weit nach rechts gedreht, an Christus vorbei:

Amor, nicht das Kind, der Jüngling, der Psychen verführte,
Sah im Olympus sich um, frech und der Siege gewohnt;
Eine Göttin erblickt er, vor allen die herrlichste Schöne,
Venus Urania wars, und er entbrannte für sie.

Mit einer Seele war er verbunden — ist er verbunden durch das blaue Tuch der Treue wie Liebe und Seele immer — und er trachtet fort nach mehr Schönheit — wir haben es ja mit keinem Historienbild, keinem Geschichtsurteil, sondern mit ewig wiederkehrenden Erscheinungen zu tun, in große Symbole gefaßt. Und Venus? begegnet ihr Blick dem Amors, oder ist es wie in Goethes römischem Pantheon:

Aber nach Bacchus, dem Weichen, dem Träumenden, hebet Cythere
Blicke der süßen Begier?[1]) —

Damit haben wir das Verhältnis Klingers zu Goethe berührt, das wohl einer eigenen Darstellung wert wäre; auch Klinger und Schiller, Klinger und Lessing sind keine unergiebigen Themen: der in jüngster Zeit mit so manchem kunsthistorischen Eselstritt bedachte Laokoon würde dabei zu seinen Ehren kommen; die beiden Figuren auf dem linken Seitenstück des Christus im Olymp kann man nicht besser charakterisieren als mit Schillers Worten zu derselben Situation:

Und der eitle, der üppige Reiz entwich,
Der die frohe Jugendwelt zierte.

Das direkteste wird freilich immer zu einem sachlichen Verständnis Klingers aus seiner eignen, von ihm selbst offenbarten Welt zu nehmen sein. Noch niemand scheint z. B. gesehen zu haben, daß Klinger die drei Hauptfiguren des rechten Seitenstückes des Christus im Olymp schon früher einmal auf einer Allegorie der Republik veröffentlicht hat mit den dabeistehenden Benennungen Agricultura [Ceres], Commercium [der kluge in die Ferne schauende Händlerinnenkopf] und Industria [der müde Arbeiter], niemand die Verwandtschaft der Christus-Psyche-gruppe mit dem vorletzten Blatte Eines Lebens bedacht zu haben. Sachliches Verständnis und künstlerisches der Werke Klingers wollen wir uns getrost aus diesen Werken selbst holen; denn Klinger gibt sich Rechenschaft. *R. WUSTMANN.*

1) Zufall oder nicht, auch die vorhergehenden Zeilen stimmen zu Klinger:

Jupiter senket die göttliche Stirn, und Juno erhebt sie;
Phöbus schreitet hervor, schüttelt das lockige Haupt;
Trocken schauet Minerva herab, und Hermes, der Leichte,
Wendet zur Seite den Blick.

MARTIN SCHONGAUERS MONOGRAMM.

Schongauer signierte bekanntlich seine Stiche mit dem Monogramm M✝S und in der späteren Periode seines Schaffens mit M ✝ S. Eine Erklärung des zwischen M und S in der Mitte stehenden Kreuzes mit dem halbmondförmig gebogenen Strich vom linken Kreuzesarm nach unten ist, soviel ich weiß, bisher nicht gegeben worden. Man könnte an eine sogenannte Hausmarke denken, oder an ein Gesellenzeichen. Man könnte auch daran erinnern, daß auf dem Wappenschild, das Schongauers Münchener Porträt von 1483 beigefügt ist, ein Halbmond sich findet, in dessen Öffnung sich leicht ein Stern ergänzen ließe und vielleicht ursprünglich auch so auf dem Schildchen vorhanden war. Aber das ist doch sehr unsicher.

Als ich nun unlängst Kolmar besuchte, fiel mir allenthalben das etwa so geformte Kolmarer Stadtwappen auf. Ich erkundigte mich bei dem Stadtbibliothekar und Konservator des Museums, Herrn André Waltz, nach der ursprünglichen Form und Bedeutung dieses Zeichens und erhielt die gütige Auskunft, daß das Kolmarer Wappen aus einem Streitkolben bestehe, der aber oft mit einem Sporn verwechselt worden sei. Zugleich zeichnete mir der liebenswürdige Herr die im Lauf der Jahrhunderte wechselnden Formen des Wappens, über das von ihm demnächst eine Monographie erscheinen wird, nebeneinander auf, wie sie hier unten folgen:



Die Ähnlichkeit zwischen diesem früh mißverstandenen Morgenstern und dem Kreuz oder vielmehr Stern Schongauers ist zweifellos eine große, und so darf der Vorschlag gewagt werden, ob nicht mit diesem Zeichen unser Meister sich als »der von Kolmar« kenntlich machen wollte. Daß er sich durchaus als Kolmarer fühlte, ist gewiß: sein ganzes Leben hat er ja doch mit Ausnahme der Wanderjahre und der Jahre unmittelbar vor seinem Tode in dieser alten Reichsstadt verlebt.

Ich weiß nicht, ob es zahlreiche Analogien zu einer solchen Erwähnung der Heimat in Künstlermonogrammen gibt. Aber daß in Hans Baldungs Monogramm HG HB das G nicht auf seinen Übernamen »Grien« Bezug nimmt, sondern die Heimatstadt Gmünd bezeichnen soll, aus der die Baldungs stammten und die der Maler ebenso wie sein gelehrter Bruder Caspar und Neffe Pius nicht leicht zu nennen vergaßen, wenn sie ihren vollen Namen schrieben, davon bin ich für mein Teil überzeugt. Auch daran darf ich wohl erinnern, daß man das N im Monogramm Grünewalds N/MG MG. N. mit der nicht unwahrscheinlichen Herkunft der Aschaffenburger Grünewalds aus Nürnberg in Zusammenhang gebracht hat (Repertor. VII, 134).

Freiburg i. B. *FRITZ BAUMGARTEN.*

NEUES AUS VENEDIG

Aus dem Dogenpalaste. Kürzlich hat der Restaurator Zennaro seine große Arbeit, die Fütterung von Tintorettos Riesenbild im Dogenpalast, »Das Paradies«, glücklich zu Ende geführt. Wie jedesmal in solchem Falle haben die zur Sicherung der Bildfläche aufgeklebten Schleier, bei ihrem Ablösen nach geschehener Fütterung einen Teil des Jahrhunderte alten Schmutzes mitgenommen. Anderseits ist ein Teil des Leimes, der beim Füttern verwendet worden, vorn durch die poröse alte Leinwand durchgedrungen. So sieht denn jetzt das Bild eher einer Freske mit sehr dunklen Schatten als einem Ölbilde gleich. Im ganzen ist es heller geworden durch die Befreiung von der eingedürrten Schmutzmasse. Es trat nun die Frage heran, ob dem Bilde, um es sozusagen gegen zerstörende Einflüsse zu schützen, ein Firniß gegeben werden solle, dem eine Reinigung der Bildfläche vorherzugehen hätte, oder ob der gegenwärtige Zustand vorzuziehen sei. Zur Lösung dieser Frage hielt man eine akademische Sitzung ab, angesichts des Bildes. Der Präsident der Akademie Molmenti gedachte zunächst der beiden durch den Tod entrissenen Mitglieder der Akademie: Ludwig Passini und Antonio Rota. Hierauf schritt man zur Beratung, welche sich zu einer äußerst lebhaften Debatte gestaltete. Bressanin und Tito verteidigten die Ansicht, daß man im gegebenen Falle nicht wie gewöhnlich mit einer Schmutzdecke zu tun habe, welche entfernt werden könne durch Putzwasser, sondern daß die Schatten in diesem Bilde durch chemische Zersetzung, Oxydation, schwarz geworden seien und nur chemische Mittel vielleicht ein Aufhellen erhoffen lassen dürften, welche anzuwenden aber über alles gefährlich sei und somit ganz hiervon abzusehen sei, ja mehr noch: Es griff im Laufe der Diskussion die Meinung mehr und mehr Platz, daß sogar ein bloßes Firnissen zu vermeiden sei. Dieser Meinung schloß sich auch Cantalamessa an, zum öftern durch v. Blaas und Ciardi bekämpft. Endlich behielt die Mehrheit, welche für Unterlassen jeder weiteren Prozedur eintrat, die Oberhand und stellte folgende Tagesordnung auf:

»Der vortrefflichen Leistung Zennaros alles Lob erteilend, hält man dafür, daß nun an dem Bilde nichts weiter vorgenommen werden darf, da allen schwarz gewordenen Stellen desselben auf keinerlei Weise ihr früheres Kolorit gegeben werden kann, und daß an allen jenen Stellen, welche nur mehr oberflächliche Veränderungen zeigen, ein Hervorrufen des ursprünglichen Zustandes nur ein Mißverhältnis in der allgemeinen Intonation erzeugen würde, welchem jedoch der gegenwärtige Zustand des Bildes vorzuziehen sei, welcher wenigstens die Berechtigung der Jahrhunderte für sich hat.«

Diese Tagesordnung wurde mit achtzehn gegen zwei Stimmen angenommen (v. Blaas und Ciardi).

Somit wird also das Bild, nachdem die Freskenreste des Guariento von der der Restauration bedürftigen Mauer gelöst und die Ausbesserung der Mauer beendigt sein werden, in seinem jetzigen Zustande wieder an seine Stelle gebracht werden.

Wie man sieht, wird in allen solchen Fragen hier immer nach reichlicher Erwägung gehandelt und der Verlauf der Sitzungen und ihr Resultat mit der größten Offenheit veröffentlicht. Nichts geschieht im Stillen, um Publikum und Kunstfreunde mit der oft unabänderlichen Tatsache zu überraschen.

An den *Verstärkungen der Fundamente des Markusturmes* wird fleißig gearbeitet. 35 Arbeiter sind mit den Einrammen der Pfähle beschäftigt, was auch den ganzen Winter in Anspruch nehmen wird. Bauführer ist der öfter genannte alte Praktikus Torres. — Mit den weiteren Arbeiten an der Frarikirche sind ebenfalls viele Arbeiter beschäftigt. — Neuerdings war man genötigt, in der Kirche S. Francesco della Vigna die Vorarbeiten für tiefgreifende Restaurierung vorzunehmen, da das Gewölbe der Kirche die gefährlichsten Risse zeigt. Noch schlimmer steht es mit der kleinen reizenden alten Kirche S. Nicolò dei Mendicoli, wo, nachdem die die Wände bedeckenden großen Gemälde herabgenommen waren, sich weitklaffende Risse zeigten. Alles ist nun eingerüstet. — Als fast beendet ist die Restaurierung des Glockenturmes von Sto. Stefano zu betrachten, der dem Untergange durch Einsturz zu drohen schien und nun gerettet ist. Ebenso ist alles geschehen, den Glockenturm der Basilika in Torcello für weitere Zeiten vor dem Einsturze zu bewahren. Der schiefste Turm Venedigs, derjenige der griechischen Kirche S. Giorgio gab neuerdings Veranlassung zu Besorgnis. Doch hat eine Untersuchung ergeben, daß keine Gefahr vorhanden sei.

Dieser Tage begrub man den Architekten *Saccardo.* Man hatte dem stets für sehr verdienstvoll gehaltenen alten Manne, der viele Jahre hindurch die Restaurationsarbeiten an der Markuskirche leitete, durch Verleihung einer goldenen Medaille eine Ehrung von Seiten seiner Freunde zugedacht, als der seiner Oberaufsicht unterstellte Markusturm zusammenstürzte. Die Ehrung unterblieb und Saccardo verlor Amt und Ansehen, um nur noch ein Scheinleben zu führen, dem nun der Tod ein Ende gemacht hat. Niemand konnte dem Manne das verdiente Mitleid versagen.

A. WOLF.

BÜCHERSCHAU

Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus von *Dr. Joseph Sauer.* Freiburg i. Br. Herdersche Verlagshandlung, 1902.

Das Buch ist dem Andenken von Franz Xaver Kraus gewidmet, und der Schüler zeigt sich des Meisters in jeder Weise würdig. Man ist überrascht zu lesen, daß Sauers Arbeit die Erweiterung einer Dissertation ist; die staunenswerten Kenntnisse, die Reife des Urteils, der Ernst und die Gründlichkeit der Forschung verraten nirgends eine Erstlingsarbeit. Sauer untersucht, welcher Zusammenhang zwischen der symbolischen Ausdeutung des Gotteshauses und seiner Teile in der Literatur und zwischen der Symbolik der Kunstformen herrscht. Bisher hat man letztere durch willkürlich zusammengestellte und des lebendigen Zusammenhanges entkleidete literarische Quellen zu erklären versucht und auch zu erklären vermocht. Man hat in gewissen Schriftwerken, die besonders ergiebig waren an Fingerzeigen, Kommentare der Kunstsymbolik erblickt und dann für jedes Kunstwerk von etwas tieferem Gehalt auch stets nach der literarischen Quelle suchen zu müssen geglaubt. Dem gegenüber hat Sauer zum erstenmal mit ebensoviel Fleiß als Urteilsfähigkeit die literarische Symbolik des Gotteshauses im großen Zusammenhang und in ihrer ganzen Entwickelung darzustellen versucht. Dabei hat sich gezeigt, daß diese zunächst aus der Schriftauslegung herstammt und deren Willkürlichkeiten während ihrer ganzen Entwickelung beibehalten hat; daß sie vom 9. Jahrhundert anfängt selbständig aufzutreten und nun einfach das liturgische Kirchenjahr und seine Ideen, den ganzen Heilsgedanken in seiner geschichtlichen und inhaltsreichen Entfaltung, das heißt das Gottesreich der Kirche im weitesten Sinne widerspiegelt. Das materielle Nachbild dieses Gottesreiches aber ist das Gotteshaus. Mit dieser Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der mittelalterlichen Literatur beschäftigt sich

der erste Teil des Werkes; der zweite sucht die Beziehungen zwischen der Kirchensymbolik und der bildenden Kunst klarzulegen. Es wird nachgewiesen, daß die literarische Symbolik nur indirekt für die Kunstsymbolik in Betracht kommt, daß schriftliche und künstlerische Symbolik parallele Ausdrucksformen der Idee vom Gottesreich der Kirche sind und daß die schriftliche Symbolik in ihrer systemathischen Zusammenfassung nur Einfluß gehabt hat auf die Ausgestaltung eines Teiles am Gotteshause, des Portales. Hier findet sich gewissermaßen der ganze reiche Inhalt dessen zusammengefaßt, was das Ganze und das Innere darstellt. Die Behandlung der kirchlichen Gewänder, die ursprünglich in den Rahmen der Arbeit mit aufgenommen waren, ist wegen Raummangels einer besonderen Publikation vorbehalten worden. Die Arbeit Sauers bedeutet eine Förderung unserer Kenntnis mittelalterlicher Kunstanschauung, wie wir sie seit Jahrzehnten nicht erlebt haben. Wie würde sich unser größter Kenner des Mittelalters und seiner Kunst, Anton Springer, an dieser Arbeit gefreut haben, die so sachlich klar und furchtlos die schwierigsten Probleme angreift und löst! Auch der äußere Organismus des Buches verdient uneingeschränktes Lob; durch ein Verzeichnis der Literatur, durch ausführliche Personen-, Orts- und Sachregister ist dem Leser die Benutzung desselben außerordentlich erleichtert. Nach einer solchen Einführung darf man der weiteren wissenschaftlichen Tätigkeit Sauers mit gespannter Erwartung entgegensehen. *E. St.*

Josef Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria.* (Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie Nr. 5). Wien 1902. 99 S. mit 3 Tafeln und 69 Abbildungen im Texte.

Die Leser der »Zeitschrift für bildende Kunst« haben aus Strzygowskis eigenem Munde seine Ansichten vortragen hören, die man mit mehr Recht als vieles andere in der Kunstgeschichte neu auftauchende »Epoche machend« nennen darf. Als er in der genannten Zeitschrift 1902 das Grab von Kom-es-Schugafa schilderte, als er vor kurzem an gleicher Stelle seine Ideen von dem direkten Verkehr und Kunsteinfluß des Orients mit und auf die gallischen Provinzen und von der Entstehung des romanischen Stils kurz entwickelte, die jetzt auch ausführlich in seinem neuen Buch »Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte« niedergelegt sind, ist sein Dogma klar und deutlich zur Erkenntnis gekommen: Rom hat nicht dem Christentum an antiken Elementen das gegeben, was es in den ersten Jahrhunderten aus einer jüdischen Bewegung zu einer Weltströmung gemacht hat. Es war die hellenistische, nicht die römische Kultur, es war Alexandria und sein syrisches Wirkungsgebiet, nicht Rom, das dem Christentum seine dem Kulturkampf gewachsene Signatur gab. Die Werke der bildenden Kunst haben Strzygowski erkennen lassen, wie die schwach gewordene und der Orientalisierung unterlegene graecoromanische Kunst — Hellas in des Orients Umarmung — die christliche hervorgebracht hat. Heute hegt man kaum einen Zweifel mehr, daß der Grazer Kunstgelehrte das Richtige ausgesprochen hat. Nur im einzelnen wird oft Widerspruch erhoben und seine in Anspruchnahme des Orients als eine viel zu weit gehende empfunden; sein Dogma im allgemeinen hat bei klassischen und christlichen Archäologen volle Anerkennung gefunden —

Das gegenwärtige Buch hat den gleichen Grundgedanken wie alle in den letzten fünf Jahren entstandenen Schriften Strzygowskis; der Orient taucht auf und verdeckt das Hellenistische. Speziell soll auf den Gegensatz des späthellenistischen und des Koptischen aufmerksam gemacht werden. Im ersten Abschnitt werden »Alexandrinische Beinschnitzereien« behandelt. 1. Zunächst sehen wir auf einer Tafel eine Anzahl Schnitzereien aus dem Museum von Alexandria, die als Belag auf Möbel, Kästchen u. s. w. befestigt wurden. Nach unserer Ansicht tragen diese Stücke noch durchaus den Stempel des früheren Hellenismus, ja es ist noch sehr viel klassisches Altertum darunter, Strzygowski möchte sie in das 4.—5. nachchristliche Jahrhundert setzen, aber wir glauben eher, daß sie aus einer Zeit herrühren, in denen der Orient als Kunst- und Geistesfaktor den Alexandrinern noch kaum etwas zu sagen hatte. 2. Eine Nike, ein Medaillon emporhaltend, aus der Sammlung Const. Sinadino in Alexandrien, findet sich in einer späteren Replik auf einer Elfenbeintafel der Münchener Staatsbibliothek: hier kann man wohl das Wenigerkönnen, den anderen Geist, die Steifheit des Orients erkennen. 3. Das Opfer Abrahams auf einem geschnitzten Knochen (jetzt im Berliner Kaiser Friedrich Museum) ist ein Typus der Darstellung, der durch die Berliner und eine Bologneser Pyxis bekannt ist. Trotz des biblischen Gegenstandes ist die Berliner Pyxis noch im Glanze der hellenistischen Kunst, vielleicht in Antiochia, entstanden; das alexandrinische Stück zeigt geringere Ausführung und geringere Kunstübung. 4. Die Beinritzungen zeigen unter hellenistischen Figurentypen altägyptische und syrische Züge in Pflanzen- und Tiermotiven. —

Der zweite Abschnitt handelt von den »Elfenbeinreliefs der Domkanzel in Aachen und ihrem Kreis«. Strzygowski nimmt an, daß wir hier eine von vorherein zusammengehörige Serie vor uns haben und nicht zwei Dreivereine verschiedener Provenienz, und daß aus der ganzen Reliefreihe ein Geist spricht, dessen Verkörperung schwerlich jemand an der von Heinrich dem Heiligen gestifteten Kanzel des Domes zu Aachen gesucht hätte — der Geist der ägyptischen Gnosis. Über den Einfluß der Gnosis auf die älteste Kunst hat gleichzeitig J. E. Weis-Liebersdorf in seinen »Christus- und Apostelbildern« wertvolle Resultate gebracht. — Im einzelnen werden der Reiter, der stehende Krieger, die Nereiden, Isis und die beiden Bakchosgestalten auf ihre Herkunft geprüft; und uns ist durch Nebeneinanderstellen von Originalaufnahmen und von solchen nach Gipsabgüssen die Möglichkeit gegeben, Strzygowskis Deduktionen zu folgen. Der Reiterheilige wird als der in Christus siegende Konstantin gedeutet (vergl. jetzt auch »Cavalier et anguipède sur un monument de Meaux«, Revue des études anciennes 1902, p. 287 ff. und Paul Perdrizet über das Siegel Salomonis Rev. d. ét. grecques 1903, p. 42 ff.; ich glaube, daß der letztere Aufsatz noch für Strzygowski brauchbares Material enthält); ägyptische Analogien sind vorhanden, ob aber gerade die Gnosis sie hervorgerufen hat, ist eine andere Sache. Auch der »stehende Krieger« ist ein koptischer Heiliger. Für die Nereiden als aus Ägypten herrührend spricht die Häufigkeit obszöner Darstellungen im Orient; dieses gewisse handgreifliche Schwelgen in der Nudität bei dem Nereidenrelief, das Derbsinnliche, ähnlich wie auf höchst interessanten ägyptischen Ledareliefs aus Kalkstein, weist auf die Nilheimat. Daß die »Isis« für Strzygowski spricht, ist selbstverständlich; aber auch die Backchosgestalten haben ein Analogon, das alle ihre charakteristischen Merkmale vereinigt und zweifellos ägyptischen Ursprungs ist: es ist ein im Museum in Gizeh befindliches Stück Elfenbein von derselben Grundform wie die Aachener und ähnliche Stücke im Musée Cluny und in Berlin, das heißt die ursprüngliche Rundung des Elefantenzahns ist festgehalten, eine, wie es scheint, ägyptische Eigentümlichkeit. Der letzte Abschnitt »Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria« faßt zusammen: »Das eigentliche Ägypten war und blieb orientalisches Land, es ist niemals vollständig weder von Hellas

noch von Rom unterjocht worden. Der hellenistische Anstrich ging in Ägypten nicht tief; in christlicher Zeit treten die einheimischen Grundzüge wieder deutlich hervor.« Also altägyptische oder sonst orientalische Kunst hat dem schwachen Hellenismus den Garaus gemacht und dadurch ist die christliche, hier koptische Kunst entstanden? Man braucht den orientalischen Geist und seine Macht nicht zu unterschätzen; aber eine Oberflächenkultur war der Hellenismus nicht, und die hellenistische Kunst konnte wohl Rückbildungen erfahren ohne zu unterliegen. Oftmals siegt nur der Geist des Orients, nicht seine Form.

Die Arbeiten Strzygowskis sollten alle Kunstfreunde interessieren. Dieser unermüdliche Forscher hat das Recht zu verlangen, daß man ihn nicht allein läßt. Der reiche Boden des Orients verspricht doch andere künstlerische Ausbeute für die christliche Zeit als die Katakomben Roms. Wer gibt denn bei uns Geld für systematische Forschungen auf christlichem Gebiete im Orient? An anderer Stelle (Beilage zur Allgem. Zeitung vom 12. September »Antinoë-Bawit und die deutsche Wissenschaft«) hat Strzygowski jüngst geklagt, daß man über Gayets sogenannte Unwissenschaftlichkeit räsoniert, aber die Franzosen in Antinoë allein die besten Sachen aus dem Boden holen läßt. Die Handelskammer von Lyon hat Gayets Ausgrabungen subventioniert; hat Krefeld kein Interesse an den Stoffen und Mustern aus frühchristlicher und byzantinischer Zeit? So würden sich praktische Interessen mit denen der christlichen Archäologie verbinden, wenn man tüchtige junge Kräfte für den Orient heranbildet, die ausziehen, das Neuland der koptischen, syrischen und kleinasiatischen Kunst zu entdecken, dessen einziger Columbus bis jetzt Strzygowski ist. *M.*

Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k. k. Hofbibliothek von *Hermann Egger*. I. Teil mit 5 Tafeln und 20 Textillustrationen. Wien. Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. 1903.

Die vorliegende Arbeit liefert den erfreulichen Beweis, daß das Studium der Handzeichnungen mehr und mehr als Notwendigkeit in der Kunstgeschichte empfunden wird. Mit Fabriczys Katalog der Handzeichnungen des Giuliano da San Gallo bedeutet Eggers Arbeit wohl die hervorragendste Leistung scharfsinniger Kritik und glücklichen Spürsinnes auf diesem noch so wenig bebauten Gebiete der Forschung. Auch fremde Kräfte hat der Verfasser in den Dienst seiner Sache zu stellen verstanden. Wickhoff, Geymüller, Ferri haben ihren Rat gespendet; Christian Hülsen ist die Studie gewidmet. Schon die Anlage des Werkes macht einen günstigen Eindruck. Sie ist äußerst klar und übersichtlich. Ein Verzeichnis der Künstler, von denen die Handzeichnungen stammen, mit kurzen biographischen Angaben wird vorausgeschickt; der dann folgende Katalog der Zeichnungen ist geographisch nach den italienischen Städten eingeteilt, von deren Denkmälern die Hofbibliothek in Wien Handzeichnungen besitzt. Das römische Skizzenbuch eines Unbekannten vom Jahre 1514 wird für sich behandelt; es folgen Handzeichnungen der Stadt Rom und der Campagna di Roma, dann in alphabetischer Anordnung architektonische Aufnahmen anderer Städte Italiens. Besonders anzuerkennen ist das erfolgreiche Bemühen, die einzelnen Zeichnungen mit den häufig zerstörten Denkmälern zu identifizieren, welche sie darstellen. Kritische Sichtung des umfangreichen Materials, knappe, präzise Beschreibungen, zuverlässige Literaturangaben — das sind andere dankenswerte Eigenschaften dieser Arbeit. Ein zweiter Teil soll später folgen. Er wird Zeichnungen für St. Peter und den Vatikan, den Nachlaß Francesco Borrominis und die römische Bautätigkeit unter Urban VIII. und Innocenz X. umfassen. Fünf Tafeln — unter ihnen eine Ansicht der nördlichen Schmalseite und Grundriß des Septizonium Severi — und zwanzig Textillustrationen sind dem Texte beigegeben. Man würde sich aber noch weit mehr Abbildungen wünschen! Denn im eigentlichen Sinne wird doch ein Handzeichnungskatalog nur dann allerwärts brauchbar, wenn man ihn gemeinsam mit den Blättern selbst benutzen kann. Ohnehin wird sich das Publikum für Eggers Arbeit auf die Kupferstichkabinette und gewiß nicht zahlreiche Fachgenossen beschränken. Es ist ein Unternehmen, welches wie die Publikation von Dokumenten schwere persönliche Opfer verlangt, wenn nicht staatliche Beihilfe gewährt wird. Und doch ist der Kunstwissenschaft mit diesem schlichten kritischen Verzeichnis dauernder genützt worden als mit einem großen Teil populärer, moderner Kunstliteratur, dem Erfolg und Anerkennung viel reichlicher zufließen. *E. St.*

FUNDE

Der Sonnenwagen von Trundholm. Über den im Herbste vorigen Jahres zu Trundholm in Dänemark gefundenen Miniatur-Bronzewagen mit einer Sonnenscheibe sind damals zahlreiche Berichte durch die Tageszeitungen gegangen. Der seltene Fund ist inzwischen dem Kopenhagener Nationalmuseum einverleibt worden; und jetzt fehlen auch die wissenschaftlichen Publikationen nicht, die sich zumeist an die dänisch geschriebene maßgebende Arbeit des bekannten nordischen Archäologen Dr. Sophus Müller, des Direktors des genannten Museums, anschließen. Eine Abbildung des interessanten Stückes finden wir nunmehr auch in der englischen Wochenschrift »Nature«, die sie der Zeitschrift »Reliquary and Illustrated Archaeologist« entnommen hat. Im allgemeinen sind derartige Bronzewagen nichts so sehr seltenes. Im mittleren und nördlichen Europa traten mit der Bronze aus diesem Metall gegossene oder mit ihm belegte gespeichte Wagenräder oder ganze Wagen auf. Wenn man die lange Entwickelung betrachtet, bis sich das ursprüngliche Rad, das aus einem massiven Kreis, von einem Baumstamme geschnitten, bestand (S. Thraemer, Straßburger Festschrift zur 46. Philologenversammlung »Die Form des Hesiodischen Wagens« 1901 und Lorimer, Journal of Hellenic Studies 1903 »The country cart of Ancient Greece«), zu dem Speichenrad entwickelte, muß man eine lange vorausgegangene Kulturperiode annehmen. Und gewiß kann auch nur ein auf höherer Stufe stehendes Volk diese merkwürdigen Miniaturwagen ersinnen und herstellen, zu denen der Trundholmer Fund zu rechnen ist. Virchow hat in der Zeitschrift für Ethnologie 1873 (Verhandlungen p. 199 ff.) diese Bronzeminiaturwagen in drei verschiedene Gruppen eingeteilt: 1. in Kesselwagen, wie sie die klassische Archäologie in den oft erwähnten von Krannon in Thessalien kennt und wie Furtwängler vor wenigen Jahren einen Cyprischen veröffentlicht und in Vergleich mit dem Gestühle im Tempel Salomonis gebracht hat, 2. in Plattenwagen mit darauf stehenden Figuren, 3. in einaxige Deichselwagen mit Stier- und Vogelköpfen. Der Trundholmer Wagen gehört wohl zu der zweiten Virchowschen Gruppe, die allerdings Sonnenwagen noch nicht aufzuweisen hatte: Eine auf der einen Seite mit dünnem Goldblech bekleidete Bronzescheibe von ungefähr 35 Zentimeter Durchmesser steht quer zur Hinterachse des Wagens; von hier läuft eine lange Mittelstange unter den Hufen des Pferdes durch, das auf und nicht vor dem Wagen steht. Der Wagen hat vier gespeichte Vorderräder und zwei gespeichte Hinterräder. Das Pferd ist vollgegossen; ein gewißer Naturalismus ist versucht, aber in dem zu spitz auslaufenden

Pferdekopf nicht recht gelungen- Die Ornamente der Scheibe sind im strengen Stil der älteren nordischen Bronzezeit; es sind Kreise, fortlaufende Spiralen, Zickzacklinien und Punktreihen, wie wir sie aus dem mykenischen Stil kennen. Es ist kein Zweifel, daß einmal der religiöse Gebrauch bestand, ein Sonnenbild als Gegenstand der Verehrung auf einem Pferdebespannten Wagen herumzuführen. Die Frage aber, welche Stelle der Trundholmer Fund im Kultus der nordischen Völker einnahm, ist nicht so leicht zu entscheiden. Wir können ebensogut einen Votivgegenstand vor uns haben, wie ein Objekt für den kleinen Kultus, das bei Prozessionen herumgetragen wurde (S. Zeitschrift für Ethnologie 1882, Verhandlungen p. 43 ff.). Jedenfalls gehört der Fund in die ältere Bronzezeit — Sophus Müller nimmt ungefähr 1000 v. Ch. für seine Entstehung an —, und er ist rein skandinavischen Ursprungs in seinem reichen ornamentalen Stil und der Punz- und Schlagarbeit, wie sie noch andere nordische Bronzen dieser Periode zeigen. *M.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 18. Dezember legte Professor Petersen zunächst einige neue Instituts-Publikationen vor, vor allem Franz Winters Antike Terrakotten, Band II und III, dann zwei Studien Richard Delbrücks zur Italienischen Architekturgeschichte und endlich Walter Amelungs Beschreibung des Vatikanischen Museums, Band I. Daran anknüpfend referierte Professor Petersen über die Ergebnissse seiner Untersuchungen der vatikanischen Pigna, nach denen sie ursprünglich die Dachbekrönung wahrscheinlich des Agrippaschen Pantheons gewesen sei. Weiter führte er aus, wie dann Professor Hülsen durch neue Zusammensetzung des Severischen Stadtplans einen Brunnen von runder Gestalt in der Nähe des Pantheons nachgewiesen habe, dessen Mittelpunkt die vom verbrannten Pantheon herabgestürzte und nun zum Wasserspeier eingerichtete Pigna eingenommen habe. Nach dieser sei denn auch der ganze Stadtteil »Rione della Pigna« benannt worden. Zum Schluß zog der Vortragende eine Studie Strzygowskis heran, der jüngstens einer Anregung Hülsens folgend, frühchristliche und mittelalterliche Brunnen in größerer Zahl gesammelt hat, um den orientalischen Ursprung der Pigna als Wasserspeier am Brunnen zu erweisen. Petersen suchte dann aus demselben Material — nur um einige afrikanische Beispiele bereichert — den Beweis zu liefern, daß gerade im Gegenteil die römische Pigna das Urbild aller jener Brunnen gewesen sei. Ihre Aufstellung als Kantharny im Atrium von St. Peter aber sei nicht erst im 12. Jahrhundert erfolgt, wie Hülsen annehme, sondern gehöre — wie auch De Rossi angenommen habe — der Konstantinischen Kirchengründung an. Professor Hülsen verteidigte hierauf seine Ansicht wesentlich mit den in den römischen Mitteilungen (1902) angeführten Gründen, von denen Professor Petersen zum Schluß noch einige zu widerlegen versuchte. *E. St.*

PERSONALIEN

Professor **Heinrich Weizsäcker,** der Direktor des Städelschen Museums in Frankfurt, hat einen Ruf als Professor der Kunstgeschichte an die technische Hochschule in Stuttgart erhalten und wird voraussichtlich ihm Folge leisten. Damit wird der lange Jahre hindurch von Karl Lemcke innegehabte Lehrstuhl wieder endgültig besetzt.

Professor **Ernst Körner** ist zum Präsidenten der diesjährigen großen Berliner Kunstausstellung gewählt worden.

SAMMLUNGEN

In den Besitz des Hamburger Kunstgewerbemuseums gelangt demnächst ein **Lübecker Patrizierzimmer** aus dem alten Nöltingschen Hause in Lübeck. Das Zimmer ist von dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebenden Maler Milde dekoriert.

AUSSTELLUNGEN

Die große Sommerausstellung, die **Düsseldorf** in diesem Jahre vorbereitet, scheint sehr beträchtlich zu werden. Neulich kündigten wir die Menzel-Ausstellung an, heute ist zu berichten, daß eine kunsthistorische Abteilung gebildet werden soll, deren Hauptgewicht (im Gegensatz zur vorjährigen) auf dem Gebiete der Malerei liegt, und zwar vornehmlich der nieder- und mittelrheinischen.

Das Anerbieten des **deutschen Künstlerbundes,** die Ausstellung in St. Louis korporativ zu beschicken, ist vom Reichskanzler abgelehnt worden und zwar, soweit wir unterrichtet sind, ohne jede eingehende Motivierung. Der Reichskanzler hat Herrn Professor von Kalckreuth nicht einmal persönlich empfangen.

WETTBEWERBE

Die Stadt Berlin hatte einen engen Wettbewerb um die Schaffung einer Plakette ausgeschrieben, die zur Verleihung an die Stadtältesten bestimmt sein soll. Den ersten Preis unter den fünf Geladenen hat **Hugo Lederer** errungen. Der junge Künstler scheint rasch in die erste Linie der deutschen Bildhauer einzurücken.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst und Handwerk, 1903, H. 11: J. Folnesics, Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan in Troppau. — Englische Kunsterziehung und die Nationalkompetition. — H. Schmid-Kunz, Akustik und Optik im Kunstgewerbe.

Studio, 1903, Dezemberheft: H. Frantz, »Jacques Emile Blanche, portrait painter.« — A Glasgow designer, The furniture of George Logan. — Modern dutch art, The etchings of Matthew Maris. — G. H. Boughton, A Few of the various Whistlers I have known. — Esther Wood and G. Morris, The metal-work of John E. C. Carr. — Clive Holland, Lady art-student's life in Paris. — Leonore van der Verr, Lewis Baumer's coloured chalk drawings. — Leaves from the sketchbook of Percy Wadham.

Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI. Bd., H. 4: Werner Weisbach, Petrarca und die bildende Kunst. — E. v. Moeller, das Stabbrechen auf den Darstellungen des Sposalizio. — C. Winterberg, Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre (Forts.). — A. Gümbel-Nürnberg, Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer. — H. Röttinger, Zum Gebetsbuche des Kaisers Maximilian.

Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, Jahrg. 3. Heft 10: H. Semper. II. Ein Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts aus M. Pachers Schule. — W. Schmidt, Über Correggio. — P. Landau, Emile Zola und die französiche Kunstkritik. — M. Escherich, Kunst als Offenbarung der Natur.

Die graphischen Künste, 1903, Heft IV: M. Lehrs, Otto Greiner. — Clément-Janin, M. Desboutin. — P. Schumann, G. Erler. — E. Zetsche, Zu einer Radierung Erzherzog Heinrich Ferdinands.

Kunst und Künstler, Jg. II, Heft III: E. Heilbut, Die neuen Denkmäler — Fritz Stahl, A. Gaul. — Briefe von Anselm Feuerbach an M. v. Schwind, herausgegeben von C. Neumann. — Jan Veth, Odilon Redons lithographische Serien. — L. Corinth, Der Akt in der bildenden Kunst. — E. Hannover, Kate Greenaway.

Christliches Kunstblatt, 1903, Heft 12: K. Simon, Die Berliner Wandgemälde aus der Casa Bartholdy in Rom. Bibl.: Wilhelm Meyer, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden.

Kunst für Alle, XIX. Jg., Heft 5: Max Liebermann. Heft: Hans Rosenhagen, Max Liebermann.

Gazette des Beaux-Arts, Dezemberheft: Louis Pillion, Deux »Vies« d'éveques sculptées à la cathédrale de Rouen. — Roger Marx, Artistes contemporains »A. Lebourg«. — Pierre de Nolhac, »L'avénement de Louis XVI. et de Marie-Antoinette« dessin inédit de Moreau le jeune. — Marquet de Vasselot, »L'exposition de Dinant«. — H. de Chennevières, Les récentes acquisitions du département de la peinture au Louvre (1900/03) (Forts.). — Adr. Moureau, Bibl. »French engravers and draughtmen of the XVIIIth century (lady Dilke)«. — A. Marguiller, Bibl. des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-arts et la curiosité pendant le deuxième semestre de l'année 1903.

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen, 24. Bd., 3. Heft: Ganz, Hans Holbeins d. j. Einfluß auf die schweizerische Glasmalerei. — E. von Ubisch und O. Wulff, Ein lombardischer Helm im Königl. Zeughause zu Berlin. — E. His, Ambrosius Holbein als Maler. — L. Justi, Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts im Berliner Museum. — Campbell Dodgson, 5 unbeschriebene Holzschnitte Lucas Cranachs.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 12. 15. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR GENESIS DER ROBBIA-ARBEITEN

Eine kunstgeschichtliche Konjektur

In der klassischen Philologie greift man dort zu Konjekturen, wo die Texte der alten Schriftsteller Lücken aufweisen oder sichtlich entstellt überliefert sind. Man sucht durch Vorschläge, die auf Verständnis des Zusammenhangs beruhen, solche Lücken auszufüllen; und je nach dem Grad innerer Wahrscheinlichkeit bekommen diese Konjekturen Gültigkeit oder werden verworfen.

Die neuere Kunstgeschichte, die sich vielfach mit einer relativ nahen Vergangenheit beschäftigt, arbeitet mit einem ungleich reicheren Quellenmaterial und wendet daher dieses Hilfsmittel jener anderen Disziplin nur ausnahmsweise an. Immerhin, wo der Pfad nicht durch Dokumente erhellt ist, wo kein zeitgenössisches Zeugnis über das Werden einer bestimmten Erscheinung Aufschluß gibt, darf man vielleicht den Versuch wagen, an Stelle des schlüssigen, auf Tatsachen gegründeten Beweises die Konjektur anzubieten, die, hat sie innere Wahrscheinlichkeit, sich Geltung verschaffen wird, entbehrt sie solcher, beiseite geschoben werden mag.

In der Gegenwart haben wir durch die Tätigkeit zahlreicher Forscher eine gute Kenntnis vom Leben und Wirken Luca della Robbias, seines Neffen und seiner Erben; das reiche bildnerische Material ihrer Werkstatt ist gesammelt (wenn auch gewiß nicht vollständig) und unter die verschiedenen Mitglieder verteilt worden. Eine Frage aber harrt immer noch der Lösung; sie ist gelegentlich gestellt, aber nicht befriedigend beantwortet worden, obschon sie interessant genug ist, die Frage: wieso kam eigentlich Luca auf seine Erfindung der glasierten Terrakotta?

Die Dokumente geben uns bisher nur Tatsachen aus relativ sehr später Zeit. Das früheste datierbare Werk, an welchem die neue Technik zur Anwendung gebracht wurde, ist das Tabernakel, jetzt in Peretola, für das Luca 1441/2 Zahlungen erhält. Unmittelbar darauf folgen die zwei Lünetten für den Dom: 1443 und 1446.

Es ist klar, daß man die eigentliche Erfindung um eine beträchtliche Reihe von Jahren zurückrücken muß. Denn die genannten Werke zeigen eine solche technische Erfahrung, daß sie eine bedeutende Zahl vorhergegangener Versuche zur Voraussetzung haben müssen. Ihrem Stil nach gehören in der Tat einige Madonnenreliefs in eine frühere Zeit, als die eben genannten datierten Werke, obschon der in dem zuletzt erschienenen Werk über die Robbias, von Miß Cruttwell angenommene Termin — 1420—1430 — mit der ersten Zahl gewiß zu tief gegriffen ist, da Luca damals eben zwanzig Jahre zählte.

In demselben Buch findet man den Hinweis auf die giottesken Skulpturen am Campanile — gemeint sind die allegorischen Figuren kleinen Formats der oberen Reihe —, deren Hintergrund aus dunkelblauen glasierten Stücken zusammengesetzt ist. Als die Reliefs sich in reiner Marmorweiße von dem farbigen Grund abhoben, muß der Effekt dem nicht unähnlich gewesen sein, den die Robbia-Arbeiten machen. Dort könnte, dieser Annahme zufolge, sich Luca die Anregung geholt haben, und das Neue seiner Erfindung bestände in der Anwendung einer bereits bekannten Technik auf die Skulptur.

Immerhin: vorausgesetzt, daß Bildwerke in weißem Marmor auf dunkelblauem Grund vorbildlich gewesen sind, so fehlt auch zwischen diesen und Lucas Werken ein Bindeglied.

Man muß, um dieser Frage näher zu kommen, daran erinnern, daß vor Lucas Erfindung in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento besonders Madonnenreliefs in (unglasierter) Terrakotta in Florenz und sonst in Italien durchaus gebräuchlich waren. Das billige Material gestattete die Verbreitung dieser Kunstwerke, die zum Teil einen Mischstil aus gotischen und Renaissanceelementen zeigen, der ihre annähernde Datierung gestattet. Diese Werke waren bemalt.

Ein durch Umfang und Qualität hervorragendes Stück dieser Art, das sich genau datieren läßt, ist erhalten. Für die Portallünette in Terrakotta, die sich über der Tür von S. Egidio, der Kirche des Spitals von Santa Maria Nuova, befindet, ist die Zahlung vom Jahre 1424 vorhanden. Nicht Dello Delli, den Vasari in seiner Jugend diese Gruppe ausführen läßt (II, 147), sondern der Maler Bicci di Lorenzo ist der Verfertiger dieser »Krönung Mariä« (Vasari II, 66).

Die Gruppe befindet sich noch am ursprünglichen Platz. Die Farben, die sie einst verschönten, hat die Witterung zerstört. Im braunrötlichen Ton des

Materials hebt sich die Gruppe ab von einem schwarz gewordenen Hintergrund.

Aber zur Rekonstruktion des ursprünglichen Anblicks braucht man nur das Auge von der Lünette abwärts zu dem einen der beiden Fresken zu lenken, die derselbe Bicci di Lorenzo im gleichen Jahre 1424 gemalt hat, um die vier Jahre zuvor vollzogene Weihe der Kirche durch Papst Martin V. zu verewigen. Hier sieht man den Platz wahrheitsgetreu abgeschildert, auf dem sich das Schauspiel vollzog; nicht wie heute, wo der spätere Umbau aus der Zeit der Großherzöge Cosimo II. und Ferdinand II. die stattliche Kolonnade vorgelagert hat, sondern ganz schmucklos präsentiert sich das neuerbaute Kirchlein dem Blick und über der Tür sieht man des Malers eigenes Werk abgeschildert: weiße Figuren auf blauem Grund. Und zur linken Hand springt ein Trakt des Gebäudes vor, der heute nicht mehr besteht und wahrscheinlich dem Umbau des 17. Jahrhunderts zum Opfer fiel; hier sieht man über der Tür ein Relief »Christus als Schmerzensmann«; und wiederum: weiße Figur auf blauem Grund.

Ehe ich daran gehe, die Schlüsse zu ziehen, die sich von selbst ergeben, will ich betonen, daß das Fresko sehr stark restauriert ist. Wie sehr, kann man in diesem Augenblick sehen, wo das deckende Glas von dem einen Fresko abgenommen ist. Es muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß diese Farben vom Restaurator herrühren. Aber einmal hat dieser die Architektur sonst, wenn überhaupt übergangen, so ganz getreu hergestellt, sodann läßt der noch erhaltene Hintergrund der Gruppe ahnen, daß der jetzt fast schwarz erscheinende Ton einst ein tiefes Blau gewesen ist und endlich: die Vergoldung, die heute am Original völlig verschwunden ist, einmal aber, wie die Zahlungen an Bicci di Lorenzo beweisen, in Menge daran zu sehen war, ist von dem Maler getreu wiedergegeben worden. Alle diese Momente machen es wahrscheinlich, daß das Fresko in dieser Hinsicht als völlig glaubwürdig anzusehen ist.

Wir haben also folgenden Tatbestand. Zu der Zeit, in die nach aller Wahrscheinlichkeit die Anfangsversuche Luca della Robbias in der Kunst fallen[1]), die seinen Namen berühmt gemacht hat, genau gesprochen, im Jahre 1424 wird über einer eben erbauten Kirche eine (unglasierte) Terrakottagruppe angebracht, mit weißen Figuren auf blauem Grund. Damit ist der Beweis erbracht, daß diese Farbenzusammenstellung, die vor allen andern in der Robbiaplastik häufig ist, in der Florentiner Plastik keine Neuheit war.

Sollte nicht der Anblick von Terrakottawerken, die, in diesen zwei Farben bemalt, den Einflüssen des Wetters ausgesetzt waren, dem jungen Luca den Gedanken gebracht haben: daß, wenn man eine solche Gruppe mit den Farben brennen könnte, unter Benutzung des bereits geübten Verfahrens der Majolika, sie dadurch gegen Wind und Wetter wiederstandsfähig gemacht würde?

1) G. Guasti, Di Cafaggiolo u. s. w. (Florenz, 1902) S. 164 glaubt aus dieser Lünette einen terminus post für die Erfindung Lucas ableiten zu können.

Welche Etappen dann zu durchlaufen waren, bis dem Meister Werke von der Vollendung der Domlünetten gelangen, darüber gibt bislang kein Zeugnis uns Aufschluß. Und auch der obige Versuch, die Genesis der Robbia-Arbeiten zu erklären, will nichts anderes sein, als was man philologisch nennt: eine Konjektur. *GEORG GRONAU.*

BÜCHERSCHAU

Alfred Gotthold Meyer, *Donatello.* (Künstlermonographien. In Verbindung mit anderen herausgegeben von *H. Knackfuß.*) Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 1903.

Es ist nicht leicht, die Tätigkeit eines Künstlers von der Größe und Originalität Donatellos in populärer Form und Kürze auseinanderzusetzen. Aber man darf die Lösung der Aufgabe in Meyers Donatello als recht gelungen bezeichnen und das Buch zu den wertvolleren zählen, die in dieser Serie erschienen sind. Rein wissenschaftlich betrachtet bringt das Buch in mancher Hinsicht eine beachtenswerte Vertiefung des Stoffes, — nicht durch überraschende Attributionen und Abschreibungen, sondern durch mehrere, zum Teil gut begründete neue Datierungen. Was die Anlage des Stoffes betrifft, so beruft sich Verfasser eingangs darauf, daß eine Biographie keine chronologische Tabelle ist; aber das Biographische nimmt doch nur einen ganz knappen Raum ein, wie es sich in diesem Falle gebührt, und der chronologische Gesichtspunkt ist durchaus maßgebend, wie es bei einem Künstlerleben natürlich ist. Die trockenen Zahlen sind allerdings in den Kapitelüberschriften ersetzt durch wirksamere, allgemein charakterisierende Stichworte: »Statuarische Charakterfiguren«, »Anfänge der Erzählungskunst«, »Klassizismus«, »Großbetrieb dekorativer Plastik in Florenz«, »Großbetrieb historischer Plastik in Padua« u. s. w. Aber man weiß, daß solche Kategorien bei einem solchen Künstler nie ganz decken, und es ist zu bedauern, daß hierdurch oft einseitige, vereinfachende Gesichtspunkte hervortreten auf Kosten des Gesichtspunktes, der in jedem Bildhauerleben den Schicksalsfaden bildet: die Entwickelung des statuarischen Problems. Damit hängt des Verfassers starke Überschätzung der Jugendarbeiten und eine gewisse Unterschätzung der letzten Werke des Künstlers zusammen. So heißt es mehrfach und allen Ernstes von dem hl. Georg: »Die *statuarische* Kunst Donatellos hat hier ihren Höhepunkt erreicht«. (S. 20, 35, 41 und andere), daß »dieser hl. Georg alle Mängel seiner Vorgänger meidet« (S. 21), während es doch gerade bei einem so ungemein *glücklichen* Werk (und gerade auch angesichts eines breiteren Publikums) sehr lehrreich ist, zu zeigen, wie unendlich viel hier noch sowohl in der Durchbildung der Einzelformen, wie vor allem in der Durchführung des plastischen Motives zu wünschen übrig bleibt, — wie diese prachtvolle Figur noch ganz entscheidende Mängel mit ihren Vorgängern teilt. Zwischen dem Marmordavid und dem Johannes, Markus und Georg liegen eben durchaus nicht die durcheilenden Riesenschritte des Genies (S. 15); im Gegenteil, es ist interessant, wie gerade bei Donatello die Entwickelung so langsam läuft, und man hätte dies um so stärker betont gewünscht, weil bei keinem anderen von den eigentlichen Begründern der neuen Kunst der Anschluß an die Tradition so klar zu verfolgen ist, wie bei diesem Radikalen. Der jetzt so beliebte »dekorative Standpunkt« erklärt dies; denn er ist für die eigentlich statuarische Entwickelung des Künstlers selbstverständlich als Hemmnis und keineswegs als förderlich (S. 10) anzusehen. Dagegen ist der Einfluß der Antike bereits in dieser

Epoche sehr wichtig: Vergleiche den Markus, bei dem Verfasser mit Unrecht den antiken Einfluß bestreitet (S. 16), während die Statue doch entschieden gerade dieses Einflusses wegen wichtig ist. Den durch Schmarsow berühmt gewordenen gekrollten Rand des Gewebes hat Donatello natürlich nicht »von seinem Vater, dem Tuchspanner, frischweg vom Rahmen ins Atelier genommen«, sondern er kommt von den »Gotikern«. Anderseits ist der antike Einfluß im Zusammenhang mit der (angeblich zweiten) Romreise zu hoch veranschlagt; die Entwickelung läuft hier so konsequent, daß man von »Klassizismus« im Sinne eines Zeitabschnittes (S. 63 ff.) nicht sprechen kann. Ein sehr intensives Studium der Antike muß dagegen für die zwanziger Jahre angenommen werden, und erst in diese Zeit auch ist der Übergang zu einer statuarischen Gestaltung im höheren Sinne zu verlegen. Ich meine sogar, daß jene extrem naturalistischen Köpfe der Campanilestatuen u. s. w. von der Antike angeregt und beeinflußt sind: und zwar von einer bestimmten Gruppe höchst unklassisch wirkender römischer Porträtköpfe des ersten bis Anfang dritten Jahrhunderts, z. B. in Florenz, Rom, Dresden, Ny-Carlsberg. Man könnte hier an ein oft zitiertes Wort Diderots erinnern. (Vergleiche hierzu übrigens eine Bemerkung Bodes bei Anlaß des Louvrereliefs aus Slg. Timbal.) — Für diesen Zeitraum bringt Verfasser einige von der herrschenden Ansicht abweichende Datierungen. So wird der Marmorjohannes des Bargello, der in der Regel als eigentliches Frühwerk betrachtet wird, in die Zeit der späteren Campanilestatuen gesetzt; etwa in die gleiche Zeit und jedenfalls *vor* den römischen Aufenthalt auch das Relief mit der Schlüsselverleihung in London, das schon des Gegenstandes wegen meist als römische Arbeit des Künstlers angesehen wurde. Dagegen werden andere Arbeiten die mit den Sieneser Bronzen vom Taufbecken zusammengestellt wurden, in die Zeit nach 1432 verlegt; so die Pietà des South Kensingtonmuseums, das Salomerelief in Lille und, wie es dem Zusammenhange nach scheint, in noch spätere Zeit der sog. Amor und der Bronzedavid des Bargello. Ersterer wird — sehr interessant — mit dem antiken ballschlagenden Eros der Uffizien konfrontiert, bei letzterem hätte das Relief am Goliathelm des ikonographischen Interesses wegen nicht allgemein als Puttenszene, sondern als eine der frühesten Darstellungen eines Trionfo charakterisiert werden können. Als knappes Resultat eingehender Studien bringt Verfasser bei Gelegenheit des Gattamelata den Nachweis, daß das Riesenholzpferd im Salone zu Padua kein Modell Donatellos zum Bronzepferd des Gattamelata sein kann, sondern daß es als Schaustück für einen Festzug im Jahre 1466 nach dem Vorbild des Gattamelatapferdes gearbeitet wurde. Dagegen weist Verfasser dem Donatello hypothetisch zu den für antik geltenden bronzenen Pferdekopf des Neapler Museums, den er mit dem Reiterdenkmal Alfons I. in Zusammenhang setzen möchte. Doch läßt sich hiergegen manches einwenden.

G. Swarzenski.

Adolf Dauer, von Dr. *Otto Wiegand.* Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1903. Ladenpreis 6 M.

Wiegand hat in der vorliegenden Arbeit ein wichtiges Gebiet der deutschen Kunstentwickelung herausgegriffen und, wie gleich gesagt sein soll, mit großem Fleiß und glücklichem Erfolge durchgeführt. An was ich in erster Linie Anstoß nehme, ist die Schreibung des Namens Dauer. Das »h« in dem urkundlichen »Dawher« bedeutet m. E., wie meist im oberschwäbischen und bayrischen Dialekt, einen aspirierten Laut; ich ziehe es deshalb vor, die Schreibweise »Daucher« beizubehalten. In der Einleitung schildert Wiegand sehr gut den Übergang der künstlerischen Führerstelle in Schwaben von Ulm an Augsburg zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Ich habe früher schon, z. B. in meinem Habilitationsvortrag, diesen Gedanken ausgesprochen, jedoch nie veröffentlicht. Es freut mich deshalb sehr, ihn hier endlich festgelegt zu sehen. Weiter wird nun Dauchers Vater nachgewiesen; etwas kühn ist dessen Identifizierung mit dem angeblichen Thorer zu Ulm. Das Kapitel »Ulmer Archivalien« kenne ich aus Erfahrung. Forschungen im Archive selbst sind unmöglich, und die gedruckten Quellen, vor allem über die angebliche »Lukasconfraternität«, sind vor hundert Jahren gemacht, meist verstümmelte und unverständliche Excerpte, die man am besten ganz beiseite läßt. Richtig dagegen, nur nicht entschieden genug ausgesprochen, ist das Schulverhältnis Dauchers zu Sürlin. 1491 wird Daucher Meister; soweit wir genaueres über schwäbische Künstler wissen, geschah dies meist gegen das 30. Lebensjahr. Ich möchte hierauf mehr Wert legen als auf den von Wiegand so scharf betonten Ausdruck »Kind«, der nicht einmal ganz sicher auf Adolf zu beziehen ist, und das Geburtsjahr weiter in die sechziger Jahre hinaufrücken. Das paßt besser zum Charakter seiner Kunst.

Ich übergehe die sehr fleißige Zusammenstellung der verlorenen Werke und komme zum ersten erhaltenen, der Fuggerkapelle. Es finden sich da zwei Feststellungen: Einmal sind die vier schönen Renaissancereliefs nicht von Daucher; dann verteilen sich die in Berlin erhaltenen Büsten zwischen Adolf und seinen bisher unbekannten ältesten Sohn Hans Adolf, der sich auf einer zeichnete. Beides ist neu und sehr wichtig. Wiegand kennzeichnet die Arbeiten Adolfs treffend als altertümlich. Hier hätte er einsetzen sollen, um die Lehrerschaft Sürlins zu beweisen. Die Typen, die sehr harte Muskulatur, die scharfe, vielfach kantige Schnittführung stimmen völlig mit Sürlin überein. Hans Adolf arbeitet ganz anders!

Der letzte Abschnitt gilt dem Annaberger Altar. Sehr dankenswert ist die klare Beweisführung für Dauchers Autorschaft. Dagegen leidet dieser Teil etwas unter der Überschätzung des Werkes. Trotz der — sehr äußerlichen — Renaissanceformen und trotz der gut hervorgehobenen Abänderung der Typik ist auch dies Werk altertümlich. Das Rankenwerk mit Halbfiguren in Blumen, namentlich die letzteren selbst sind durchaus gotisch. Bald nach Vollendung dieses Altars starb Adolf Daucher, was urkundlich bewiesen wird, — 54 jährig, wie Wiegand annimmt, über 60 jährig, wie mir wahrscheinlich ist.

Die Zusammenfassung ist durch das Urteil über den Annaberger Altar beeinflußt; allein die Tatsachen verbessern sie von selbst. Daucher ist nicht der Bahnbrecher, für den man ihn bisher nahm; er ist — genau wie der ältere Holbein, mit dem er zusammen arbeitete — ein Kind des 15. Jahrhunderts, das sich erst spät, gleichsam widerwillig und durch die Verhältnisse gezwungen, und auch dann nur äußerlich zum Renaissancestil bekehrte. Der Bahnbrecher, gewissermaßen der Burgkmair der Plastik, ist ein anderer: Gregor Erhart? oder Hans Adolf, der Sohn? Hoffentlich bringt die Aufklärung der zweite Teil, der uns am Anfang versprochen ist und auf den wir gespannt sein dürfen. Immerhin ist auch so das Buch hochwillkommen, und eine Bereicherung unseres Wissens.

Dr. S. Gf. Pückler-Limpurg.

Berthold Daun, *Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.* Leipzig, Hiersemann, 1903.

Das Buch, das den Übertitel: »Beiträge zur Stoß-Forschung« trägt, gibt sich nicht als Biographie, sondern als eine Art Katalog des Stoßwerkes, mit Einschluß der Schule und sonst verwandter Arbeiten; das Leben des Künstlers ist nur flüchtig berührt. Der Verfasser bringt ein großes Material, offenbar das Ergebnis mehrerer Studienjahre und weiter Reisen. Das Buch ist in fünf Abschnitte

eingeteilt. Der erste behandelt den Meister selbst; er geht von den beglaubigten und datierten Werken aus, und schließt jedesmal die demselben Zeitabschnitt angehörigen, nur stilkritisch zuweisbaren Arbeiten an. Einige Nürnberger Werkstattarbeiten sind hier einbezogen, die von Krakau ausgehende Werkstatt und Schule jedoch ausgeschieden. Sie bildet ein eigenes Kapitel, in dem die große Zahl polnischer und besonders ungarischer Altäre einer Sichtung unterzogen wird. Dabei wird ein bisher nur der Lokalforschung bekannter Meister Paul aus Leutschan besprochen und sein nicht ganz unbedeutendes Werk festgelegt. Der dritte Abschnitt gilt Stanislaus Stoß, Veits Sohn, dem Meister des Krakauer Johannesaltars, der Veits Stil mit Dürerschen Einflüssen vermischt; seine Festlegung ist ein wichtiges Ergebnis für die Erkenntnis des Meisters selbst. Diese beiden Abschnitte liefern einen dankenswerten Beitrag zur Geschichte des halb verschwundenen Deutschtums in den slavischen und magyarischen Landen. Auf den vierten und fünften Abschnitt: Wolgemut, und abgesprochene Arbeiten, komme ich weiterhin zurück. Das Buch ist ein begrüßenswerter Fortschritt in der Kenntnis der deutschen Bildnerkunst; zum erstenmal bekommen wir einen Überblick über das Schaffen des größten und vielseitigsten deutschen Bildhauers des 15. Jahrhunderts. Die Ausstattung des Buches ist sehr gut, die Autotypien — an Zahl 89 — mit wenigen Ausnahmen wohlgelungen. Sie führen viele Altäre vor Augen, die bisher wenig oder gar nicht bekannt waren.

Es seien nun noch einige Bemerkungen über die einzelnen Zuteilungen beigefügt. Das Wesen des Buches als Katalog mag diese an sich etwas kleinliche Art der Besprechung rechtfertigen.

Zu S. 19. Das Urteil über Stoß als Kupferstecher ist doch wohl etwas einseitig. Abhängigkeit von Schongauer kann man diesen Stichen nicht nachsagen; sie stehen in einem gewissen Widerspruch zu der herrschenden Goldschmiedetechnik jener Zeit. Nicht dilettantisch möchte ich sie nennen, sondern höchst selbständig und geistreich.

Zu S. 24 (Fig. 11). Der Lusiner Altar hat recht wenig Stoßisches, scheint vielmehr ein dürftiges Schulwerk zu sein. Das Motiv ist auf dem Kupferstich P. 8 viel lebhafter und geschickter durchgeführt, hier hat man den deutlichen Eindruck einer Nachahmung. Alle Schlüsse, die aus diesem Altare gezogen werden, halte ich für sehr gewagt.

Zu S. 32 (Fig. 15). Auch dieser Ölberg an der Krakauer Barbarakirche scheint mir sehr zweifelhaft. Die etwas plumpen, verhältnislosen Hände und der Faltenwurf sprechen gegen Stoß.

Zu S. 40 (Fig. 19). Der Tod Mariä in der Sammlung Streit zu Kissingen hat für mich nichts Stoßisches. Die Gesichter sind viel länglicher, der dürftige, aus kleinen Knickungen bestehende Faltenwurf mit den vielfach klebenden Säumen und die sehr altertümliche Haarbehandlung sind gar nicht mit ihm verwandt. Der Mann, der »die Lampe auspustet« (richtiger: das Rauchfaß anbläßt), ist eine typische Gestalt. Veit Stoß' Anfänge sind nicht in solchen Werken zu suchen.

Zu S. 42 (Fig 20). Ebensowenig läßt sich das Epitaph Imhof (Nationalmuseum) für Stoß halten. Mit seinem Stil um 1486 stimmt kaum ein Zug überein; eine frühere Datierung aber ist angesichts der Sterbedaten 1486—1494 kaum denkbar.

Zu S. 62—63 (Fig. 28). Die Zugehörigkeit der Kreuzigung zum Münnerstädter Altar wäre noch nachzuprüfen. Das Relief ist höchstens eine späte Schularbeit, wie vor allem das Hüfttuch Christi zeigt. Gehört das Relief zu dem Altar, so halte ich dessen Eigenhändigkeit überhaupt für fraglich; seine Entstehung wäre dann möglichst nahe an 1507, das letztmögliche Jahr, zu setzen.

Zu S. 70 (Fig. 35—36). Die Verkündigung in der Ägydienkirche kann höchstens als Schulwerk gelten. Die fast rechteckige Gesichtsform, die stumpfe Nase, der zugespitzte runde Mund und das kugelig abgesetze Kinn sind durch echte Werke nicht belegt. Das gilt auch von der Verkündigung in der Frauenkirche (Fig. 37). Die rundlichen Finger, sowie das lange Mittelgesicht der Maria sind gar nicht Stoßisch.

Zu S. 78 (Fig 42). Das Kruzifix in Schwabach ist eine von Stoß beeinflußte, jedoch spätere Renaissancearbeit. Das beweisen die gekrümmten Beine und die wegfliegenden Enden des Hüfttuches, die sich an die viel nachgeahmte Dürersche Darstellungsweise anschließen. Die Modellierung ist viel weicher als bei Stoß. Eine wichtige Einzelheit: Stoß legt mit gutem Bedacht das Hüfttuch so, daß das Hüftgelenk, diese wichtige, im 15. Jahrhundert meist verfehlte Verbindungsstelle zwischen Torso und Beinen, frei bleibt. In Schwabach ist es von dichten Falten verdeckt.

Zu S. 98 (Fig. 55—56). Die drei Standbilder im Sebalder Chorumgang machen den Eindruck manierierter Schulwerke, insonderheit Christus und die Schmerzensmutter. Alles ist plumper und übertriebener als beim Meister selbst.

Zu S. 151 ff. Michael Wolgemut. Dieser Abschnitt scheint mir der unglücklichste Teil des ganzen Buches. Der Verfasser geht aus von der großen Beweinung (mit Johannes) in der Jakobskirche, und der Grablegung in der Kreuzkirche. Die letztere ist nun zweifellos unter allen Schnitzereien dem Stile Wolgemuts am meisten verwandt, so daß man hier einen unmittelbaren Einfluß des Malers auf den Schnitzer annehmen möchte. Schon im Zwickauer Altar scheint diese Verwandtschaft jedoch ganz anderer Art zu sein; leider konnte ich dies nicht nachprüfen. Übrigens ist die Madonna dieses Altars die Wiederholung eines beliebten Nürnberger Typus, deren Urbild im Ostchor der Sebalder Kirche steht. Völlig verschieden ist der Crailsheimer Altar. Der Christus in der Kreuzkirche hat eine starke Schnürfurche, einen weichen, nach unten etwas vorgetriebenen Leib, und ganz schematisch gebildete Muskeln am Brustbein. In Crailsheim ist die Schnürfurche ganz schwach, die Muskulatur des Leibes, besonders der Nabelgegend, und deren Ansatz am Brustbein sehr eigenartig. Der Faltenwurf ist bis ins einzelne verschieden. Noch deutlicher wird dies, wenn man die Kreuzigung auf dem Aufsatz des Kreuzaltars zum Vergleich heranzieht. Der Crailheimer Meister ist ein selbständiger ernster Künstler, der große Verwandtschaft mit dem zweifellos jüngeren Veit Stoß zeigt, wahrscheinlich auf dessen Stil bestimmend eingewirkt hat.

Eine dritte Hand offenbart sich in der großen Beweinung der Jakobskirche, die übrigens Stoß mit Recht abgesprochen wird. Bezeichnend sind die schiefgestellten, steil gegen die Nasenwurzel ansteigenden Lidspalten und Brauen, die weder in Crailsheim, noch am Kreuzaltar vorkommen. Völlig abweichend und viel später ist die kleine Beweinung ebenda; der Christus hat eine übertrieben gewölbte Brust, sehr weich behandelte Arme und Beine, plumpe Hände; die Falten sind rund. Wie man den ernsten ausdrucksvollen Kopf der Crailsheimer Madonna mit dem Institutsmädchengesicht dieser Maria vergleichen kann, ist mir unverständlich.

Wieder verschieden ist der Stil des Heinrichsaltares auf der Burg; er gehört in eine Gruppe mit dem in anderem Zusammenhange vom Verfasser angeführten Katharinenaltar, und der nicht erwähnten liegenden Katharina im Germanischen Museum (alt. Kat. Nr. 275 u. Taf. II). Allen diesen Werken eigentümlich sind die Frauentypen mit den

hohen Augenbögen, rundlichen Wangen, die sich von dem leicht gespitzten Mund scharf absetzen, sowie vor allem den spitzen nach vorne zusammenlaufenden Fingern, deren vierter an Länge dem dritten fast gleichkommt. Ähnliche Züge finden wir später bei Tilman Riemenschneider; es wäre also möglich, daß wir hier eine von der mainfränkischen Schule beeinflußte Werkstatt vor uns haben. Übrigens sind auch Verwandtschaften mit dem Crailsheimer nicht abzustreiten. Die ganze Frage wäre einer genauen Nachprüfung wert. Der vom Verfasser weiter genannte Hersbrucker Altar hat mit allen vorhergehenden keine Beziehung und weist auf eine sehr untergeordnete Hand.

Die vom Verfasser ausgesprochene Annahme, Wolgemut habe manche Schnitzereien selbst überarbeitet, wird m. E. durch die Tatsachen widerlegt. Er gab anscheinend den bildnerischen Teil seiner Aufträge an selbständige Schnitzer weiter, lieferte ihnen bisweilen (Kreuzkirche, Zwickau?) genaue Vorzeichnungen, und ordnete sonst nur den Gegenstand der Schnitzerei an.

Dem letzten Abschnitt: fälschlich zugewiesene Werke, kann man durchaus nur beistimmen. Erwähnung verdient hätte hier das großartige Kruzifix in Heilbronn, das dort als Stoß gilt, und von Henner (altfränkische Bilder 1899, S. 3) unter diesem Namen abgebildet wurde. Es ist von einem älteren Meister, der aber ohne Zweifel für die Vorgeschichte Veit Stoß' von Wichtigkeit ist.

Noch eine kleine Ausstellung: Warum ist immer vom »Stoß-oeuvre« die Rede? Stoßwerk klänge besser und wäre klarer. Auch die magyarische Schreibweise von Mediasch und Pergsaß hätte ich lieber nicht gefunden.

Dr. S. Gf. Pückler-Limpurg.

Max Geisberg, *Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem.* (Straßburg, Heitz-Studien Nr. 42, 8°, VIII und 136 S. nebst 6 Tafeln. 8 M.)

Das Thema dieses Buches ist eins, das bislang nur in den Augen von ein paar Fachleuten, meist Museumsbeamten, Gnade gefunden hat. Es ist hoch erfreulich, wenn wir die Tatsache bestätigen können, daß endlich auch in den Kreisen der Doctoranden einmal einer das Feld seiner Tätigkeit außerhalb des ewig üblichen Gebietes der italienischen Malerei und Plastik sucht. Und es ist noch erfreulicher, wenn wir gleich bei diesem Ausnahmefall eine so überaus gediegene Arbeit zu verzeichnen haben. Umfassende Sachkenntnis und aufopfernder Fleiß haben dem Verfasser dazu verholfen, nicht nur die Fragen, die er berührt, zu klären, sondern auch neue, wichtige Tatsachen vorzubringen.

Demjenigen, der Kenntnis des nordischen Kupferstichs des 15. Jahrhunderts erstrebt, dürfte das Buch auf längere Zeit unentbehrlich sein. Für weitere Kreise bietet es besonders zwei interessante Momente. Einmal beweist es wieviel Positives der geeignete Forscher doch noch eruieren kann, selbst auf einem Gebiet, auf dem anscheinend die Quellen so hoffnungslos versagen, und zweitens führt uns das Ergebnis des Verfassers wieder einmal den Wert der Tradition recht deutlich vor Augen. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein kannte die Kunstgeschichte zwei Israhel van Meckenem. Dann gab man sie auf, weil sie sich lediglich auf eine »unverbürgte Tradition« stützten. Ähnlich hat man bis heute noch viele derartige unverbürgte Traditionen betreffs Dürer aufgegeben. Sicherlich werden viele darunter eines Tages ihre Auferstehung erleben, gerade wie heute die Richtigkeit der alten Tradition, daß zwei Israhel van Meckenem gelebt haben, durch Geisberg bewiesen worden ist. Eine Tradition, die sich bis auf drei oder vier Menschenalter nach der Tatsache, auf die sie sich bezieht, hinauf erstreckt, sollte meines Erachtens nie aufgegeben werden. Es wird immer etwas Wahres daran sein, wenngleich wir es vorläufig auch nicht beweisen können. Das wieder einmal vor Augen geführt zu haben, erscheint mir wie gesagt eins und nicht das unwichtigste Ergebnis des trefflichen Buches von Geisberg.

Hans W. Singer.

Jos. Mantuani, *Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am »Evangelium longum« (= Cod. Nr. 53) zu St. Gallen.* (Studien z. Deutschen Kunstgesch. Heft 24. Straßburg 1900.)

Der St. Gallener Künstler-Mönch Tuotilo verdankt seine Berühmtheit der Begeisterung, mit der Ekkehard in den Casus S. Galli seine Tätigkeit geschildert hat. Erst vor wenigen Jahrzehnten begann die Forschung Zweifel in Ekkehards Angaben zu setzen; J. v. Schlosser versuchte vollends die »Künstlerlegende des Tuotilo« in den Bereich der Fabel zu verweisen. Mantuani bemüht sich dagegen den Glauben an Ekkehards Angaben wiederherzustellen; der größte Teil des Buches beschäftigt sich damit, die angeblichen Widersprüche Ekkehards zu erklären, seine Glaubwürdigkeit zu erhärten. Es folgt die Nutzanwendung auf den speziellen Fall, die Elfenbeintafeln auf dem Evangelium longum. Nach Ekkehard besaß Abt Salomon ein besonders großes Elfenbeindiptychon, dessen eine Tafel mit vorzüglichen Schnitzereien versehen, die andere aber glatt war; letztere ließ er durch Tuotilo verzieren und das ganze Diptychon dann zum Einbande einer von Sintram geschriebenen Handschrift verwenden.

Diese Elfenbeintafeln sind nach Mantuani heute noch auf dem Cod. 53 zu St. Gallen; und zwar sieht Mantuani im Oberdeckel der Handschrift mit einer Majestas Domini die ältere Tafel, im Unterdeckel mit Himmelfahrt Mariae und Szenen aus dem Leben des hl. Gallus das Werk Tuotilos. Mantuani stellt sich damit in Gegensatz zu den meisten Kunsthistorikern, welche von einer stilistischen Verschiedenheit der beiden Tafeln nichts wissen wollen. In der Tat ist unbedingt daran festzuhalten, daß beide Tafeln das Werk einer Hand sind; Mantuanis gesuchte Beweise des Gegenteils können hier nicht im Einzelnen widerlegt werden. Wenn trotzdem Ekkehards Erzählung auf Wahrheit beruhen soll, bleibt nur ein Ausweg, auf den schon Gräven hingewiesen hat: Ekkehard muß ein Mißverständnis untergelaufen sein: nicht die andere glatte Tafel, sondern die andere, glatte innere Schreibseite des Diptychons muß Tuotilo mit seiner Schnitzerei bedeckt haben, wie dies im Mittelalter wiederholt geschah. Beantwortet werden kann diese Frage nur nach Ablösung der Tafeln vom Einband des Cod 53.

Die Vornahme dieser Untersuchung ist um so wünschenswerter als tatsächlich mehrere Gründe, der Inhalt des Unterdeckels und das Vorhandensein einer dritten derselben Hand zuzuweisenden Tafel in St. Gallen, dafür sprechen, daß wir hier Erzeugnisse St. Gallischer karolingischer Plastik vor uns haben. Die Ergebnisse wären nicht für St. Gallen wichtig, da sich diese Schnitzereien als einer weit verbreiteten und zum Teil in Belgien beheimateten Richtung verwandt erwiesen haben, als deren Hauptstück das Nicasius-Diptychon in Tournai genannt sei.

A. H.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, begründet von Rudolf Eitelberger von Edelberg. Nach dem Tode Dr. Albert Ilgs fortgesetzt von Dr. Camillo List. Neue Folge, X. Band. *Des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden,* von Dr. *Oskar Doering.* Wien, Karl Graeser & Co. Leipzig, B. G. Teubner, 1901.

Die Quellenliteratur für deutsche Kunstgeschichte ist wahrlich nicht groß. Es ist daher dankbar zu begrüßen,

daß Doering der Publikation von Hainhofers Reise nach Stettin die nach Innsbruck und Dresden folgen läßt, wenn auch vielleicht der Schwerpunkt dieser beiden Berichte mehr auf kulturgeschichtlichem als auf kunstgeschichtlichem Gebiete liegt. Immerhin ist die kunsthistorische Ausbeute, besonders für die Wiener und Dresdener Sammlungen, auch für die Innsbrucker und Dresdener Bauten beträchtlich. Doerings Hauptarbeit steckt in den Anmerkungen. Sie enthalten eine Fülle von Hinweisen auf die Stücke, welche von den im Texte erwähnten erhalten sind, und bringen andere wertvolle Notizen, ohne in weitläufige und ermüdende Exkursionen auszuarten. In der kritischen Einleitung stellt der Herausgeber sämtliche Reiseberichte Hainhofers, 22 an der Zahl, zusammen. Die Fahrt nach Innsbruck fällt in das Jahr 1628 und hatte denselben Anlaß wie die Reise nach Stettin im Jahre 1617, nämlich die Übergabe eines kostbaren Kunstschrankes, der in Augsburg unter Hainhofers Aufsicht für den Erzherzog Leopold von Tirol angefertigt worden war und als Geschenk an den Großherzog Ferdinand II. von Toskana dienen sollte. Der Schrank ist nicht erhalten, wohl aber von Hainhofers Hand eine Beschreibung desselben, welche nach dem Reisebericht folgt, und eine Abbildung, die auf einer Tafel am Schluß des Buches in Lichtdruck wiedergegeben ist. Nach Dresden ging Hainhofer im Jahre 1629 an der Spitze einer aus vier Bürgern bestehenden Gesandtschaft wegen der schwierigen Lage der evangelischen Partei in Augsburg. Er hoffte den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen von neuem für die evangelische Sache zu interessieren und ihn zu einer Intervention beim Kaiser zu veranlassen. Auf beiden Reisen hatte Hainhofer reichlich Muße, sämtliche Sehenswürdigkeiten zu besichtigen und die Eindrücke in seinem Tagebuche niederzulegen. Daß seine Aufzeichnungen persönlich gefärbt und vielfach mit Irrtümern untermischt sind, darf nicht verwundern. Als Anhang bringt Doering die Beschreibung der eigenen Sammlungen Hainhofers und eines Kunstschrankes, den Herzog August der Jüngere von Braunschweig an seine dritte Gemahlin, die Herzogin Sophie Elisabeth von Mecklenburg schenkte. Ein Verzeichnis der vorkommden Künstler und Ortschaften erleichtert das Suchen und Nachschlagen. *W. Behncke.*

PERSONALIEN

Cornelius Gurlitt ist für dieses Studienjahr zum Rektor der Technischen Hochschule in Dresden gewählt worden.

DENKMALPFLEGE

Das **Römische Haus in Leipzig**, das sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Dr. Härtel, der damalige Inhaber der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, errichtet und durch Preller und Genelli hatte ausmalen lassen, soll abgerissen werden, weil es schon lange ein Verkehrshindernis bildet und baufällig ist. Daß diese Schöpfung eines gegenwärtig zwar arg in Mißkredit gekommenen, aber vielleicht eines schönen Tages wieder wesentlich höher bewerteten Kunstzeitalters fallen muß, ist wie jeder solcher Verlust höchst schmerzlich und die Leipziger Behörden haben sich sicherlich nur sehr schwer dazu entschlossen. Um wenigstens einen flüchtigen Schatten des dem Tode Geweihten festzuhalten, ist eine Lichtdruckpublikation, begleitet von einem historischen Texte, von Professor Julius Vogel hergestellt worden. Die Münchener Gesellschaft für rationelle Malverfahren, welche auch insonderheit die Ablösung und Wiederauffrischung der Fresken übt, hat sich mit einer Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig gewendet, man möchte es ihr überlassen, auch im vorliegenden Falle die Fresken zu retten. In Leipzig hatte man bisher den Standpunkt eingenommen, daß die Mörtelschicht nach Untersuchung sich so dünn bewiesen habe, daß eine solche Rettung vollständig unmöglich sei. Wir meinen aber, daß der von München aus vorgeschlagene Versuch doch höchstens mißlingen kann und daß es Pflicht der Behörde ist, jede, wenn auch noch so aussichtslose Möglichkeit zu ergreifen, um die Prellerschen Odysseefresken zu erhalten.

Das **Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe** ist durch einige interessante Innenräume (ein Schwarzwaldzimmer und zwei im Stile der Tiroler Gotik gehaltenen Bauernstuben) bereichert worden. Angenehm bemerkbar macht sich auch, daß das Museum jetzt Musterstücke des modernen Kunstgewerbes sammelt. Auch eine unter staatlichem Schutze stehende keramische Manufaktur, für die Künstler wie Thoma und Läuger Entwürfe liefern, scheint für die Karlsruher kunstgewerbliche Produktion von Vorteil zu sein.

FUNDE

In Wiesbaden hat man, wie das »B. T.« berichtet, ein **Bildnis der Marie Antoinette** von Jacques Louis David aufgefunden. Das lebensgroße Brustbild mißt 66×80 cm. Die Königin ist mit gescheiteltem Haar gemalt, das eine Rose schmückt; eine Locke fällt über die Schulter. Das dunkelgrüne, tief ausgeschnittene Gewand wird von einer großen Brosche zusammen gehalten. Das Bild ist voll signiert aus dem Jahre 1790.

AUSSTELLUNGEN

In dem Kunstsalon von **Jacques Casper** in Berlin sahen wir kürzlich allerlei gute und bemerkenswerte Bilder: einen pikanten, ganz kleinen Boldini älteren Datums, so à la Fortuny inspiriert; einen Raffaëlli von der unverkennbaren Mache dieses famosen Meisters; bezeichnende und geschmackvoll gewählte Bilder von Daubigny, Dupré, Isabey (von dem es übrigens bald in Paris eine große retrospektive Ausstellung geben wird, die wohl diesen interessanten Künstler, der nicht bloß der Maler romantisch kostümierter Gesellschaften ist, wie man ihn meist etikettiert, im Werte steigern wird) und noch einer ganzen Reihe anderer deutscher und ausländischer Berühmtheiten. Besonders erwähnt soll noch — weil bei uns selten gesehen — ein treffliches Bild von dem Belgier Alexander Struys werden, eine Krankenstube, deren Motiv sich an das »Hoffnungslos« im Brüsseler Museum anlehnt. Zum Schlusse sei das wohl teuerste Bild der Kollektion nicht vergessen: Mr. Kemble, der Bruder der Sarah Siddons, gemalt von Lawrence, ein meisterhaftes, sehr repräsentatives Stück.

Dessau. In der Kunsthalle im Januar 1904 sind ausgestellt: 14 Bilder von Uhde, 30 Bilder und Zeichnungen von Segantini und 9 Bilder von Hans Unger in Dresden.

Im Berliner Künstlerhaus ist eine **Kollektivausstellung** der Münchener Sezession eröffnet worden.

Elberfeld. Am 15. Januar wird im Elberfelder Museum eine umfassende Ausstellung der Werke von Hans von Marées beginnen, zu der außer einer Reihe von Privaten auch die Schleißheimer Galerie beigesteuert hat. Wir kommen auf die Veranstaltung noch näher zu sprechen.

VERMISCHTES

Vom 18. Februar bis 24. März findet am **Bayrischen Gewerbemuseum in Nürnberg** wieder ein kunstgewerblicher Meisterkursus statt, und zwar wie im Vorjahre unter der Leitung von Richard Riemerschmidt. Die Kurse, die nun schon zum viertenmal abgehalten werden, haben sich als äußerst lebensfähig und nutzbringend erwiesen. Das Museum hat auch kürzlich einen reichen Stipendienfonds, 100000 Mark, aus der Faberschen Familie erhalten.

Man geht in den Kreisen des **Vereins Berliner Künstler** mit dem Plane um, mit der diesjährigen großen Ausstellung eine Lotterie zu verbinden.

Über Malmittel und Maltechnik beginnen in der »Münch. Allg. Zeitung« einige Aufsätze von Professor Dr. Ostwald zu erscheinen, die das Interesse der Künstler und Museumsleiter in Anspruch nehmen werden. W. Ostwald ist Chemiker und hat sich nebenbei praktisch mit Malerei befaßt. Man darf von diesem bedeutenden Gelehrten interessante Aufschlüsse erwarten.

In einer Berliner Zeitung steht zu lesen: Wie man hört, ist an Herrn Professor Ludwig Dettmann, Direktor der Kunstakademie in Königsberg, die amtliche Weisung ergangen, nicht mehr so sezessionistisch zu malen, da sich dies für den Direktor einer Königlichen Akademie nicht schicke. . . Se non è vero. . .

BERICHTIGUNG

In Nummer 9 der »Kunstchronik« vom 24. Dezember 1903, Sp. 156, spricht eine Notiz von den ältesten bisher bekannt gewordenen **Ansichten von Wien** auf einem altdeutschen Zyklus, der sich in der Prälatur des Wiener Schottenstiftes befindet. Auf diesen Zyklus werde erst »jetzt aufmerksam gemacht«. Daß man in Wien jetzt von der Sache spricht, ist richtig, aber auf den Zyklus und die ältesten Ansichten von Wien habe ich schon längst aufmerksam gemacht, zuerst im Jänner 1896 in einem ausführlichen Artikel über die Gemäldesammlung des Schottenstiftes, dann nicht lange nachher im ersten Heft meiner »Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen«. Damals hat auch die 2. Auflage des Weckbecker'schen »Handbuches der Kunstpflege in Österreich« von der Angelegenheit Notiz genommen. Mein Artikel aus dem Jahre 1896 soll im Laufe von 1904 in selbständiger Form erscheinen.

Wien, 28. Dezember 1903. *Dr. Th. v. Frimmel.*

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Gazette des Beaux-Arts, Januar 1904: Henri Bouchot, Les primitifs français. Le Parement de Narbonne (1374); Le peinture Jean d'Orléans à Paris. — Maud Cruttwell, Girolamo della Robbia et ses oeuvres (1er article). — M. A. C., Un portrait de Romney. — Salomon Reinach, Deux miniatures de la bibliothèque de Heidelberg attribuées à Jean Malouel. — M. Roger Marx, Artistes contemporains »Albert Lebourg« (Schluß). — M. C. A., Terre des Symboles (Maria Star). — M. André Chaumeix, Histoire de l'art dans l'antiquité. VIII. (Perrot et Chipiez).

The Burlington Magazine, November 1903. Exhibition of english portraits of the eighteenth century in the Birmingham art gallery. — Arthur Marison, Kickuchi Josai. — E. Wynn Penny, Mr. John Webb Singers collection of english eighteenth century drinkingglasses. Part II. — Alfred Fahey, The threatened destruction of old Westminster. — J. Pennell, Whistler as etcher and lithographer. — B. Berenson, A sienese painter of the franciscan legend. P. II. — W. A. Baillée-Grohman, Ancient weapons of the chase. P. I. — Miller-Christy, Concerning Tinder-Boxes. P. III. — Campbell Dodgson, The invention of wood-engraving: A french claim considered.

The Burlington Magazine, Dezember 1903: Max Roldit, The collection of pictures of the Earl of Normanton, at Somerley Hampshire. P. II. — Works by british painters other than Sir Joshua Reynolds. — E. di Parravicino, Three packs of italian tarocco cards. — James Weale, The early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges exhibition of 1902. P. VI. — Laugton Douglas, A note on recent criticism of the art of Sassetta. — Blochet, Massulman manuscripts and miniatures as illustrated in the recent exhibition at Paris. P. II. — Ralph Novill, Jean-Honoré Fragonard. P. II. — R. Petrucci, The Scheldewindecke Cross. — L. Hobson, Early Staffordshire wares illustrated by pieces in the british museum. P. II.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

J. Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Leipzig, J. C. Hinrichs.

Witting, Künstlerisches aus Briefen Friedrich Prellers des Älteren. Weimar, H. Böhlaus Nachf.

Kautzsch, Die deutsche Illustration. Leipzig, B. G. Teubner.

Saitschick, Menschen und Kunst der italien. Renaissance. Bd. 1—2. Berlin, Hofmann & Co.

W. Neumann, Baltische Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Riga, A. Grosset.

Campbell Dodgson, Catalogue of early german and flemish woodcuts in the british museum. Vol. I.

R. Muther, Die Kunst. Band 17: J. F. Millet, Band 25: C. Meunier, Band 26: Über Baukunst, Band 20: Giorgione. Berlin, J. Bard; kart. à 1,25 M,

Linke, Die Malerfarben, Mal- und Bindemitttel. Stuttgart, P. Neff; 4 M.

Wettbewerb.

Die den Fenstern gegenüber liegende Langwand der **Aula des Königlichen Lehrerseminars** zu **Zschopau i. S.** soll aus Mitteln des Kunstfonds mit einem **Wandgemälde** geschmückt werden.

Zur Beschaffung dieses künstlerischen Schmuckes wird mit Genehmigung des Königlichen Ministeriums des Innern unter **sächsischen** oder in **Sachsen lebenden Künstlern** hiermit ein Wettbewerb eröffnet.

Entwürfe im Maßstabe von 1:5 mit Kennwort sind bis spätestens

Montag, den 1. Februar 1904, Mittags 12 Uhr

an den Kastellan der hiesigen Kunstakademie (Brühlsche Terrasse) abzuliefern.

Die näheren **Bewerbungsbedingungen** und eine **Zeichnung** der Wandfläche und des Grundrisses mit **Maßangaben** können beim Portier der hiesigen Kunstakademie unentgeltlich entnommen oder eingesehen werden.

Dresden, den 12. November 1903.

Der akademische Rat.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang | 1903/1904 | Nr. 13. 29. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZU SCHWINDS HUNDERTSTEM GEBURTSTAGE

Ein Bruchstück aus dem Buche
Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert

VON LUDWIG HEVESI

Moriz von Schwind (geb. 21. Jan. 1804) verließ Wien im Jahre 1839, um in König Ludwig von Bayern und im Großherzog Karl Alexander von Weimar seine Mäcene zu finden. Aber seine lange Wiener Jugendzeit war sehr fruchtbar und Mitte der Sechzigerjahre konnte er wieder heimkehren, um seine Fresken in der neuen Hofoper zu malen. Davon später. Nach dem Tode Kupelwiesers wünschte man ihn an die Wiener Akademie zu bekommen. Die kaiserl. Galerie besitzt eines seiner herrlichsten Werke, den Melusinenzyklus (Aquarell) und den Karton zur Jagd der Diana, die als Kaminstück für Baron Stieglitz in Petersburg gemalt wurde. Sein österreichischer Adel ist vom Jahre 1855. In ganz denkwürdiger Weise hat die Schubertausstellung der Stadt Wien im Künstlerhause 1897 das Andenken dieses merkwürdigen Meisters wieder belebt. Er ist aus dieser Ausstellung größer und — jünger hervorgegangen. Es war eben die erste Zeit der Sezession und man sah überrascht, wie verwandt das neue Empfinden dem Schwindschen war.

Das gemütlich-geniale Jugendtreiben Schwinds und seiner Freunde, wie es sich in dieser Ausstellung widerspiegelte, gibt das echteste Bild des geistig geweckten Wienertums jener Biedermaierzeit. Schwinds Eltern besaßen das berühmt gebliebene Haus »zum goldenen Mondschein« bei der Karlskirche, das nun leider einer neu durchgebrochenen Gasse gewichen ist. Das war das Hauptquartier der Bande. Sie waren aber auch große Ausflügler vor dem Herrn. Zu Atzenbrugg in Niederösterreich, an das Schuberts »Atzenbrucker Tänze« erinnern, gab es jährlich ein dreitägiges ländliches Fest für die Freunde. Wie oft haben Schwind und Kupelwieser, sogar der Tiermaler Gauermann, diese »Landpartien«, wie man damals sagte, in Bleistift und Wasserfarben verewigt. Nikolaus Dumba besaß zwei von Kupelwieser. Das eine Aquarell zeigt die ganze Gesellschaft, Herren und Damen, auf einen ländlichen Wagen gepackt, unterwegs nach Atzenbrugg, das andere eine halb musikalische, halb gesellschaftsspielartige Szene mit allen den bekannten Figuren. Das waren die sogenannten »Schubertiaden«. Der Schubertbund besitzt zwei Schwindsche »Schubertabende bei Spaun«, eine Ölskizze und die Photographie einer köstlichen Sepiazeichnung mit etwa dreißig Personen. Schwind wurde nicht müde, Schubert zu zeichnen. Wie oft hat er sein stumpfnasiges Profil hingeworfen; noch im Jahre 1871 in Kundmanns Atelier, um diesem Plastiker die genaue Stirnlinie für das Denkmal im Stadtpark zu geben. Wiederholt zeichnet er ihn am Klavier, den Schubertsänger Vogl begleitend. Diese beiden waren unzertrennlich, auch auf ihren berühmten Wanderungen durch die umliegenden Provinzen, und so sind sie auch auf einem Blatte (»Ziehen aus zu Kampf und Sieg«) karikiert. Noch in ganz anders gearteten Schwindschen Szenen kommt Schubert häufig vor; so in der »Geschichte eines Liebespaares«, wo Schubert einem jungen Maler ein Mädchen zeigt, das in einem Forsthause am Klavier sitzt; in der Schlußszene befindet sich Schwind selbst unter den Hochzeitsgästen. Diesen Freundschaften ist es zu danken, daß Schubert der am gründlichsten durchporträtierte Musikheld ist. Schwind hat ihn in allen Lebensaltern gezeichnet, allein und in Gesellschaft. Und die anderen Freunde auch, alle mit merkwürdiger Gewandtheit in wenigen dünnen Bleistiftstrichen, mit einem Nichts von Schattierung, auf das Blatt gesetzt; darunter Grillparzer, Raimund, Bauernfeld. Manchmal kritzelt er mehrere solche Porträtskizzen auf einen Bogen, wie dic Feder laufen will. Ein wichtiger Porträtist Schuberts war noch Wilh. Aug. Rieder (1796—1880), ein in vielen Sätteln Gerechter, später Kustos am Belvedere. Sein kräftiges, nach der Natur gemaltes Aquarell, das den Komponisten im langen Rocke sitzend, den Arm über die Rücklehne herabhängend, im Dreiviertelprofil zeigt, ist das ganze Schubertdenkmal. So hat ihn Rieder auch lithographiert und Passini gestochen. Eine ungemein plastisch modellierte Zeichnung Kupelwiesers, aus dessen Nachlaß, zeigt Schubert en face, mit Brille. Ein angeblich Daffingersches Aquarell gibt die feine, rosige Blondheit des Kopfes wieder. Die Büsten Schuberts sind weit geringer, die meisten sehr stilisiert, ins Bedeutsame gezogen, die Stirn gern gedankenvoll aufgetrieben. Bei der Ausgrabung der Leiche am 15. Oktober 1863 wurde von den Ärzten

im Gegenteil eine »merkwürdig zarte, fast weibliche Organisation« des Schädels festgestellt. Die von Arnold begonnene und von Franz Dialler vollendete Bronzebüste vom Währinger Grabmal beruht auf einer Zeichnung des Freundes Schober, dem der Architekt Förster half. Sie gibt alles kurzstämmig, ins Kugelrunde gehend und garnicht bedeutend. Man sieht ihr offenbar die »vielen Köche« an, denn der Kupelwieser-Schwindsche Kopf ist denn doch kein Spießbürger vom Himmelpfortgrund. (Nebenher mag es den Leser interessieren zu erfahren, daß es die beiden »Altwiener« Maler Ranftl und Danhauser waren, die dem lebenden Beethoven die bekannte Gipsmaske abnahmen.)

Angesichts dieser Schwindausstellung in der Schubertausstellung schrieb ich einen Aufsatz, in dem sich die Parallele zweier Zeiten und Zeitgeister so unmittelbar ausdrückt, daß er hier eingeschaltet sein mag:

»Selten ist das Wiener Publikum so zahlreich nach dem Künstlerhause gepilgert, wie jetzt. Die Schubertausstellung ist ja eine Art Ausgrabung von Altwien, der allzeit gemütlichen Großmutter Neuwiens. Und man hat Schubert zwischen seine beiden Unzertrennlichen: die Maler Moriz v. Schwind und Leopold Kupelwieser gestellt und diesen noch den Genremaler des Vormärz, Pepi Danhauser (wie er sich gelegentlich unterschrieb) beigesellt. So ist neben der Schubertiana noch eine Altwiener Bildergalerie, viele Hundert Nummern stark, zusammengekommen. Man hat lange nichts so Erquickliches gesehen, obgleich ja die Malerei sich seither um ihre Achse gedreht hat. Damals war sie eine Stubenkunst, heute sucht sie die freie Luft. Damals arbeitete man nach dem gestellten Modell, heute hascht man die lebendige Bewegung, die sich unbeachtet glaubt. Damals malte man im herkömmlichen Atelierlicht, nach einer unveränderlichen Palette, welche die alten Holländer am Ende des 17. Jahrhunderts ein- für allemal aufgesetzt hatten, heute sucht man die Farbe des Tages in ihren wechselnden Stimmungen und gibt sie, wie man sie selber sieht oder sehen möchte, oder wie man sie sich vorträumt. Der moderne Mensch und berufsmäßige Sezessionist möchte von vornherein glauben, daß er, auf die jetzige »malerische« Malerei eingeschossen, jene guten Altwiener weit überlebt hat; aber wenn er nur erst unter sie getreten ist, merkt er, daß sie ihm gefallen, ja imponieren.

»Wenn Schwind nicht das Unglück gehabt hätte in der entfärbten Schubertzeit geboren zu werden und dann in die ölscheue deutsche Kartonzeit der Cornelius und Kaulbach hineinzuwachsen, so wäre er heute der Führer der Sezessionisten. Diese haben, nach einer Epoche des trockenen Realismus, die Poesie wieder in die Natur eingelassen, allerdings mittelst der modernen, bis ins Sensitive durchgestuften Farbe. Dieser Mittel konnte Schwind seinerzeit nicht Herr sein, denn sie waren noch nicht nach Mitteleuropa gelangt, und wie der Haß eines Farbenproletariats gegen die Farbenkapitalisten klingt es, wenn er, von der ersten Pariser Weltausstellung zurückgekehrt, erst recht schrieb, er wolle »mit der zuwideren Ölmalerei abschließen und zu einem anderen Material greifen«. Was hatte er auch sogar in Paris an der Tagesordnung gesehen? Delaroche, den Pariser Piloty; Kostümfetzen in theatralischer Beleuchtung, auf das äußerlich Brillante und Paffmachende hin nachgeahmt. In München war er dann Professor neben Piloty, der die junge Generation gar geschickt zur neuen augentäuschenden Wahrfarbigkeit abrichtete, allein er sah das oberflächliche Blendwerk daran und stürzte sich nun ganz in die Wasserfarbe, gegen den Strom, um seine herrliche »Melusine« zu schaffen.

Aber in jedem anderen Betracht war er ein Künstler nach dem heutigen Herzen. Für die Ausstellung hat man seine Hauptwerke gar mühsam in großer Vollständigkeit zusammengeholt, von »Ritter Kurts Brautfahrt« angefangen, die er Ende der dreißiger Jahre noch in Rom malte (»Ich seh' mir den Michelangelo an und male den Ritter Kurt weiter«) bis zur »Melusine«, der letzten jener Schöpfungen, die er »eine lange Geschichte« zu nennen pflegte, weil sie ganze Szenenreihen mit allerlei schmückend verbindendem Zwischenwerk bildeten. Der Freiherr von und zu Frankenstein auf Schloß Ullstadt in Bayern hat zum erstenmal das »Aschenbrödel« dargeliehen, im Original die ganze Wand voll. Zu den »Sieben Raben« und der »Melusine« sind eine Menge Studien und Varianten ausgestellt, zu den Wartburg-Fresken sämtliche Farbenskizzen. Die gewaltigen Ölbilder: der »Sängerkrieg« aus Frankfurt und der »Vater Rhein« aus Berlin und viele Dutzende kleiner Ölszenen, namentlich aus den köstlichen »Reisebildern«, auch die große »Symphonie«, die verschiedenen »Rübezahle« und schließlich eine Lawine von Zeichnungen, Stichen und Aquarellen persönlichen Bezuges schließen sich gleichsam biographisch zusammen. Mit Rührung merkt man immer mehr, daß Schwind, der doch hauptsächlich Märchenmaler war, diese Märchen tatsächlich erlebt hatte. Vor allem sind ihm seine Hauptwerke schon in früher Jugend aufgegangen, in jener »Burg Schwindien« (dem Schwindschen Familienhause »zum Mondschein« auf der Wieden), wo er und Schubert ihre respektiven Erlkönige schufen und der eine die Balladen, Märchen und Volkslieder illustrierte, die der andere komponierte. Sie sind ihm dann durch Jahrzehnte innerlich nachgegangen, bis sie bei günstiger Gelegenheit in dauernde Gestalt gebannt waren. Erst die zahlreichen Skizzen, Studien, Vorversuche in dieser Ausstellung lassen erkennen, wie sehr diese Phantasiegebilde sein tatsächliches Erlebnis geworden waren.

Aber das Erlebnis ging bei ihm noch viel weiter. Graf Schack sagt von ihm mit Recht: »Selbst Szenen des gewöhnlichen Lebens weiß Schwind in die lauterste Poesie zu verwandeln.« Oder vielmehr, für Schwind waren Leben und Poesie untrennbar voneinander durchdrungen. Dieser kurzstämmige Kraftmensch von süddeutscher Derbheit hatte, gerade wie der rundlich zerquollene Schubert (scherzweise »Schwammerl« genannt), eine ganze formatwidrige Poesie im Leibe. Er war ein begeisterter Romantiker, schon weil es auf diesem weltfernen Gebiet keine

Zensur zu fürchten gab. In der Welt Tiecks und Brentanos, wo »des Knaben Wunderhorn« erklang, im Mittelalter des »Grafen von Gleichen« und der thüringischen Landgrafen durfte man frei phantasieren. Zu Schwinds Zeit war jeder Künstler Romantiker, wenn er nicht Epigone sein wollte, und der Volkssohn Schwind haßte den »Deklamator« Schiller, ja, er liebte selbst Goethe nur in seinen Jugendwerken. Er war Volk und malte das Volkslied, das ungekämmte wie das in Dresden und Frankfurt frisierte. Man darf wohl sagen, daß er alle seine Märchen selbst erlebt hat, an sich oder an seinen Freunden. Er hat sie auch alle, so ungefähr, im bürgerlichen wie im sagenhaften Gewande gemalt. Viele solcher Bilder hängen da. »Die Schifferin« z. B. stellt die Baronesse Maria Spaun auf dem Gmundner See vor, aufrecht im Kahne stehend, unter dem Vollmond, der durch dunkle Wolkenbrocken abgedämpft ist. Das märchenhafte Mondweben, in dem die Gestalt dahinschwebt, ist (in Ölfarbe!) unnachahmlich gut gegeben; kein moderner Maler träfe es besser. Aber wie wenig ist daran zu ändern, und die Komtesse taucht als Nixe in den See hinab, um auf einem anderen Bilde (»Mittag«) venusgleich wieder im Sonnenschein aufzutauchen. Bald ist es wieder sein Freund, der Maler Binder, der im Wald von einer jungen Dame belauscht wird; sie sitzt nächstens wohl als spinnende Waldfrau in einem hohlen Baum. Emanuel Geibel gibt der Luise Kugler im Wald eine Blume, wie der Königssohn dem Schäfermädchen, das übrigens gewiß auch etwas Verwunschenes ist. Die Herzogin von Orleans steigt auf sein Malgerüst und malt ihm eigenhändig eine Blume in sein Bild hinein; solches taten früher die Feen, wenn auch in weniger Toilette. Zum Andenken daran ließ Schwind sein nächstes Töchterchen Helene taufen. Und wer kennt nicht das entzückende Bildchen: »Morgenstunde« in der Galerie Schack? (Hier ist jetzt eine Wiederholung davon, aus dem Besitz des Justizrats Dr. Jakob Siebert in Frankfurt, eines Schwiegersohns von Schwind, ausgestellt.) Es zeigt Schwinds Tochter, im weißen Nachtgewand am Fenster ihres Schlafzimmers stehend, wie sie eben das Bett verlassen und nach dem Himmel schaut. Das könnte ebensogut eine Szene aus »Aschenbrödel« sein, welcher Märchenzyklus unter demselben Dache gemalt wurde, wo dieses Schlafstübchen war, nämlich in Schwinds Landhäuschen »Tannecke« am Starnberger See. Schwind besinnt sich auch keinen Augenblick, mitten unter Mörikes Kinder ins Pfarrhaus zu Cleversulzbach eine überlebensgroße Fee eintreten zu lassen. Und andererseits wieder macht er sich mit allen seinen Freunden persönlich auf, und sie mischen sich in ihrer eigenen Haut und Tracht unter das Völkchen der gemalten Legenden und Märchen. Es ist eine ähnliche Mischung von Wahrheit und Dichtung, wie die mythologischen Bilder Böcklins und Stucks.

Dank diesem Strotzen von persönlichem Leben sind Schwinds Märchenbilder nichts weniger als veraltet. Sie haben vielmehr den ganzen Realismus überdauert, nicht minder lebenskräftig als Menzels Wahrheitsbilder, deren süddeutsche Antipoden sie sind. Das ist, weil beide voll Natur sind. Schwind war Naturschwärmer, wie alle seine Wiener Jugendfreunde. In wie vielen »Reisebildern« hat er dies bekundet. Eines derselben, aus Bauernfelds Nachlaß, zeigt Schwind und Bauernfeld auf einer Landpartie, in der grünen Landkutsche zwischen niederösterreichischen Pappelreihen dahinfahrend. Wie viele solche Szenen hat er gemalt! Ein ganzer Zyklus früher Lithographien stellt die Kletterkünste dar, zu denen man auf dem Leopoldsberg gezwungen war. Ein Reisebild zeigt ihn und Cornelius, wie zwei Wanderburschen gekleidet, angesichts der fernen Peterskuppel. Das »Wandern« lag damals in der deutschen Luft und der Wienerwald war die Hochschule dieser Kunst. Schubert besang es, Schwind malte es. Auch war kein anderer in der deutschen Natur zu Hause, so wie er. Zu Schack sagte er einst wörtlich, er glaube der einzige zu sein, der einen Wald malen könne. Die Eiche besonders, diesen gotischen Baum, dessen Astwerk ein förmliches Maßwerk ist und dessen Laub noch in Stein gehauen sich wie lebendig kräuselt. Der Wald lehrte Schwind auch das Helldunkel; es ist erstaunlich für jene Zeit, wie er das Lauschige der Dämmerung zu geben weiß. Wie denn überhaupt die Natur ihn sogar zum Koloristen gemacht hat. Gewisse farbige Erscheinungen, z. B. die »blaue« Nacht, trifft er sehr malerisch. Da ist ein Bildchen: »Diana und Endymion«, Diana kreisförmig von ihrem mondweißen Schleier umwallt; das kann sich unter allen Modernen sehen lassen. Wie gesagt, Schwind steht heute größer da als je, denn er hat sogar die Zeit besiegt. Unbeirrbar ist er seinen Weg gegangen trotz aller verführerischen Malmoden. Selbst dem Kunstkönig Ludwig I. parierte er nicht, z. B. wenn dieser ihn bestimmen wollte, daß er den »Vater Rhein« auf keiner Geige, sondern auf einer griechischen Lyra solle musizieren lassen. »Dann bin ich selber auch ein Grieche,« sagte Schwind und sein Flußgott geigte weiter.

JEAN LEON GÉROME †

Mit Gérôme ist einer aus der Phalanx der starken alten Männer geschieden, welche an der Spitze der französischen Künstlerschaft steht. In Paris wohnt ein gutes Dutzend dieser alten Herren, die zwischen siebzig und neunzig Jahre zählen und seit fünfzig, sechzig oder gar siebzig Jahren alljährlich im Salon ausstellen. Der Senior wird wohl Hebert sein, der im Jahre 1839 den Rompreis erhielt, also vor fünfundsechzig Jahren, und der in diesen fünfundsechzig Jahren niemals einen Salon versäumt hat. Auch im letzten Salon war er mit zwei Porträts vertreten und in diesem Jahre wird er nicht fehlen. Andere starke alte Männer in der französischen Kunst sind Ziem, der jede Woche seine venezianische Ansicht malt und das schon seit fünfzig Jahren tut, Henner, der jeden Tag sein Köpfchen zum Händler schickt und jeden Monat ein Waldidyll anfertigt, der Bildhauer Frémiet, sein Kollege Guillaume und ein Dutzend andere, deren jeder heute noch so rüstig an der Arbeit ist wie vor fünfzig und sechzig Jahren. Wie man sieht, ist Tizian keine gar so seltene Erscheinung, was seine bis ins letzte Alter bewahrte Arbeitskraft anlangt.

Einer der rüstigsten war Gérôme. Dieser erstaunliche Mensch arbeitete nicht nur jeden Tag in seinem Atelier, sondern er machte auch alle möglichen gesellschaftlichen und künstlerischen Ereignisse mit. Er wäre im Mai achtzig Jahre alt geworden, und bis vor drei Jahren stieg er noch regelmäßig zu Pferde. Beim Ball Gavarni vor anderthalb Jahren erschien er als Bräutigam der Biedermaierzeit, sprang und tanzte mit den jungen Künstlern um die Wette und hätte wahrhaftig für einen wirklichen Bräutigam gelten können, wenn er sich bei den hübschen Modellen und Schauspielerinnen zu schaffen machte. Er ging aufrecht und gerade wie ein Soldat, dichtes weißes aufrechtes Haar bedeckte seinen Kopf und ein verwegner, gesträubter weißer Schnurrbart drehte sich beständig nach dem schönen Geschlecht hin.

Als Künstler hatte Gérôme ebensoviele Anhänger wie Gegner. Das kam daher, daß er durchaus keine Mittlernatur war, sondern in schroffster Weise gegen die ihm nicht passende Richtung Front machte. Als Präsident der internationalen Jury zeigte er 1900 seinen Kollegen die Impressionistensäle mit den Worten: »Meine Herren, ich bitte Sie um Entschuldigung, daß ich Ihnen solche Dreckereien zeigen muß. Aber bedenken Sie, daß wir in Frankreich auch andere Sachen machen. Das da sind nur faulige Geschwüre und Auswüchse.« Als Lehrer an der Nationalakademie, sowie in mehreren Privatakademien hat Gérôme durch seine entschiedene Stellungnahme für die klassische Kunst einen sehr bedeutenden und zum Teil beklagenswerten Einfluß auf die gegenwärtige und die vorangegangene Künstlergeneration Frankreichs ausgeübt. Aus diesem Grunde ist er in der Kunstgeschichte wichtiger als durch seine eigenen Werke. Anfänglich hat er nur gemalt und zwar hauptsächlich römische Genreszenen, worin er moderne Schlüpfrigkeit mit antikisierender Gelehrsamkeit verband. Auch ein großes dekoratives Gemälde, an die dekadenten Römer von Couture und überhaupt an diese durch Piloty besonders in Deutschland an die Mode gekommene Stoff- und Fleischmalerei erinnernd, ist in dieser Zeit entstanden. Es hängt jetzt im Museum zu Amiens und stellt das Zeitalter des Augustus dar. Nach den Anekdoten aus der römischen Welt machte Gérôme sich an den Orient, dazwischen kam auch Paris zu Wort, und einzelne Bilder, wie das Duell nach dem Maskenball erfreuten sich großer Beliebtheit beim Publikum. Zeitweilig hing er die Malerei an den Nagel und warf sich auf die Bildhauerei. Hier wie dort ist er hart, trocken und kleinlich, in der Auffassung pikanten Mätzchen zuneigend, sich aber nie über spießbürgerliche Banalität erhebend und gerne sinnlichen Wirkungen nachgehend. Seine letzte größere Arbeit, die leicht getönte Marmorstatue einer Ballspielerin, gleicht durchaus einem Abguß nach der Natur. Seine andern bekanntesten Skulpturen sind die weibliche sitzende Figur Tanagra im Luxembourg, die Reiterstatue des Herzogs von Aumale in Chantilly und ein großer Bronzeadler auf dem Schlachtfeld von Waterloo. Gérôme hat in den letzten Jahren seine Memoiren geschrieben, die hoffentlich bald herausgegeben werden und gerade wegen der rücksichtslosen Parteilichkeit ihres Verfassers eine interessante Lektüre versprechen.

K. E. SCHMIDT.

BÜCHERSCHAU

Johannes Bochenek. *Das Gesetz der Formenschönheit.* Textband und Atlas in gr. 4°. Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung.

Dem vorliegenden Werke gebe ich gern einige empfehlende Worte mit auf den Weg. Habe ich mich doch durch eingehendes Studium wie durch die praktische Verwertung des Inhalts von seiner Vortrefflichkeit und Brauchbarkeit überzeugt. Bocheneks Werk gibt zum ersten Male eine gefestete wissenschaftliche Basis, auf der allgemein gültige Schönheitsgesetze und harmonische Formenverhältnisse sich aufbauen. Die unendliche Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit der gesamten Formenwelt und ihrer Verhältnisse werden hier auf die einfachsten Grundformeln zurückgeführt, und zwar so, daß ein einziges einheitliches Maß durch sie hindurchgeht und daß alle sich in Einem wiederfinden. Die seit dem Verschwinden des polykletischen Kanon in allen späteren Jahrhunderten ungelöste Frage hat hier ihre endgültige Lösung gefunden. Neben der hohen wissenschaftlichen Bedeutung dieses Werkes, das in das undurchdringliche Dunkel dieser Frage helles Licht wirft, ist es die praktische Brauchbarkeit als Lehrbuch, die das Werk in hervorragendem Maße besitzt, auf die ich besonders hinweisen möchte. Ich selbst habe die Statuen Friedrichs I. und Friedrichs III. für die Siegesallee und ebenso meine Goethestatue für Rom nach Bocheneks Maßen geschaffen. Besonders aber der an der Pforte der Kunst stehende Schüler wird das Buch als einen zuverlässigen Ratgeber und Wegweiser willkommen heißen. Er darf nicht befürchten, dadurch seine Phantasie zu unterbinden, im Gegenteil erscheint mir dies Werk wie ein granitner Unterbau, auf welchem er seine ganze Kunsttätigkeit aufbauen kann.

Prof. Gustav Eberlein.

NEKROLOGE

Der Nestor der Schweizer Maler, **Konrad Grob,** ist, fast 76 Jahre alt, in München, wo er seit 30 Jahren lebte, gestorben. Grob war ein Schüler Rambergs und genoß als Genremaler einen berechtigten Ruf. Sehr bekannt machte ihn einst das Bild »Der Maler auf der Studienreise«.

PERSONALIEN

Zum Präsidenten der Münchner Künstlergenossenschaft auf das Jahr 1904 ist der Maler Karl Albert Bauer gewählt worden.

Jozef Israels konnte am 27. Januar den 80. Geburtstag begehen. Ganz Holland nahm an seinem Jubeltage teil.

SAMMLUNGEN

Die Mainzer Gemäldegalerie hat von Professor Konrad Sutter in Mainz zwei Bilder erworben, »die Kartoffelschälerin« und »am stillen Bach«. Sutter ist von Hause aus Architekt und hat sich erst in den letzten Jahren den graphischen Künsten und dann der Malerei zugewandt. In Motiven und Auffassung folgte er seither den Spuren Wilhelm Trübners, scheint aber neuestens sich zu einer individuellen Sprache durchzuringen. »Die Kartoffelschälerin«, die auch in der farbigen Haltung weit ausgeglichener und persönlicher ist, als seine früheren Bilder, scheint ein verheißungsvolles Zeichen der Sammlung eigenen Kunstvermögens. Als Baumeister hat Sutter vielfach förderliche Anregungen zu der künstlerischen Gestaltung des Bebauungsplanes der Stadt Mainz gegeben und seinen Namen dadurch weiterhin bekannt gemacht. Vielleicht ist auch dem Maler ähnliches beschieden.

Galerie-Kommissionen. In der zweiten Kammer des Sächsischen Landtags wurde kürzlich das königliche Dekret Nr. 3, den Bericht über die Verwaltung und Vermehrung der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in den Jahren 1900 und 1901 betreffend, beraten. Verschiedene Abgeordnete wiesen dabei mit lebhaftem Bedauern auf den Raummangel hin, unter dem die königlichen

Kunstsammlungen zu Dresden zu leiden haben, und sprachen zugleich die Hoffnung aus, Sachsens Finanzen möchten sich bald soweit bessern, daß man den Kulturaufgaben hinsichtlich der Kunstsammlungen besser gerecht werden könne. Bei dieser Gelegenheit kam der Abgeordnete Vogel-Dresden auch auf die Galerie-Kommission zu sprechen und sagte, bei der Kritik der Galerieankäufe werde leider ein Punkt nur zu oft aus den Augen gelassen: Bei unseren übrigen Kunstinstituten ist der Person des leitenden Vorstandes im allgemeinen das Recht eingeräumt, nach bestem Ermessen neue Werke anzukaufen. Dies gilt für die Skulpturensammlung (Georg Treu) wie für das Kupferstichkabinett (Max Lehrs). Diese dort schon lange geltende Regel besteht aber nicht für die Gemäldegalerie. Hier ist nicht dem verantwortlichen Leiter allein die Entscheidung überlassen, sondern eine Kommission entscheidet über die Ankäufe. Das hat den Nachteil, daß die Einheitlichkeit der Anschaffungen und die Verantwortlichkeit dafür nicht in dem Grade hervortritt, wie dies erfreulicherweise bei unseren anderen Kunstsammlungen anzuerkennen gewesen ist. Es wird seine Schwierigkeiten haben, in diesen Verhältnissen Änderungen zu treffen. Aber ich würde der Regierung dankbar sein, wenn sie diese Frage eingehend prüfte. Wir haben jedenfalls bei den Kunstsammlungen, wo der verantwortliche Leiter allein die Anschaffungen zu machen gehabt hat, bisher günstige Erfahrungen gemacht. Weiter steht fest, daß wohl bei den meisten auswärtigen Museen ebenfalls die Entscheidung über die Ankäufe zum mindesten in erster Linie dem verantwortlichen Leiter übertragen ist, und wenn wir nun und mit vollem Rechte das Vertrauen zu dem derzeitigen Vorstande unserer Gemäldegalerie haben, daß er einer der anerkanntesten und bedeutendsten Kunstkenner unserer Zeit ist, so glaube ich, dürfte es wohl des Versuches wert sein, ihm diese Verantwortung, deren er sich voll bewußt sein würde, auch voll zu überlassen. — Hierzu ist folgendes zu bemerken: die Ankäufe aus den Staatsgeldern beschließt die Galerie-Kommission; da die Staatsgelder nur gering sind, kommt sie jetzt selten in die Lage, etwas zu kaufen. Zuletzt hat sie den berühmten Hobbema angekauft. Anders steht es mit der Pröll-Heuer-Stiftung, die über ansehnliche Gelder verfügt und von dem akademischen Rate verwaltet wird. Hier kommen fast nur die vom Abgeordneten Vogel gekennzeichneten Kompromisse vor, der die Dresdener Galerie so viele mittelmäßige Bilder verdankt. Es ist offenbar, daß der Galeriedirektor dabei oft überstimmt wird und Bilder in die Galerie aufnehmen muß, die er bei alleinigem Bestimmungsrecht nicht nehmen würde. Allerdings erfährt man darüber infolge des sogenannten Amtsgeheimnisses nichts Genaues. Kürzlich haben wir aber zufällig ein verbürgtes Beispiel derart erfahren. Es wurde einstmals ein hervorragendes Gemälde von Segantini angeboten, das nur 5000 Mark kosten sollte. Woermann wollte es in weiser Voraussicht des Kommenden erwerben. Offenbar hat ihn die Kommission überstimmt. Denn die Dresdener Galerie besitzt noch heute keinen Segantini, wie sie auch noch keinen würdigen Liebermann, keinen hervorragenden Menzel u. s. w. besitzt. Heute kostet ein Segantini, der früher 5000 Mark kostete — 65000 Mark. ☙

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die Ausstellung der *Münchner Sezession* im *Künstlerhause* ist nicht zu dem Ereignis geworden, als das man sie angekündigt hatte. Sie erweckt fast den Eindruck, als ob an dem vielumstrittenen Worte vom Niedergang Münchens als Kunststadt doch etwas Wahres sei. Wenn man nach den hier vereinigten Werken urteilen dürfte — was hoffentlich nicht der Fall ist —, dann befänden sich Keller und Exter in einem bedenklichen Abwärtsschreiten, hätten Habermann, Samberger, Jank und andere nichts Neues mehr zu sagen und tastete der Nachwuchs zwischen den verschiedensten Einflüssen umher. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß sich auch eine Anzahl bedeutende oder doch wenigstens fesselnde Werke in der Ausstellung befinden: Uhdes bekannte Atelierpause, eine kühne Impression von einem Hahnenkampf von Hubert von Heyden, ein Mädchen im Kahn von Landenberger, mehrere Arbeiten von Greiner, Büsten von Hahn und einiges andere. Doch es hat keinen Zweck dabei zu verweilen und noch weniger Schlüsse daraus zu ziehen. Nur das eine muß gesagt werden: Der Versuch des Berliner Künstlervereins, die Kluft zu überbrücken, die in Preußen nun einmal zwischen den staatlich anerkannten und den wilden Vereinigungen besteht, verdient volle Anerkennung. Wenn die Sezession in die dargereichte Hand einschlug, so mußte sie auch ihre beste Kraft einsetzen. Und das hat sie, zu ihrem und zu aller Schaden, nicht getan. — Bei *Schulte* steht der Pariser *Caro-Delvaille* im Mittelpunkt des Interesses. Der noch junge Künstler erregte zuerst 1901 im älteren Salon Aufsehen mit der jetzt wieder ausgestellten »Manicure«, die durch das eigenartige Arrangement der Figuren und den vornehmen Zusammenklang schwarzer, grauer und grüner Töne bei sorgfältigster Zeichnung sehr vorteilhaft von ihrer Umgebung abstach, wenn auch alle diese Vorzüge nicht über die geistige Leere hinwegzutäuschen vermochten. Bereits im folgenden Jahre mußten wir die auf den Künstler gesetzten Hoffnungen wesentlich herabstimmen. In größerer Anzahl zusammengehängt wie hier aber wirken seine lebensgroßen Figuren beinahe unerträglich durch die Flachheit der Auffassung und die immer wiederkehrende Anwendung derselben Effekte. Man ist eben noch kein großer Meister, wenn man sein Handwerk gut gelernt hat und Farbensinn besitzt. Dagegen befähigen diese Eigenschaften unsern Künstler allerdings im hohen Maße zur Darstellung von Stilleben und Interieurs. Die große Kollektion von Arbeiten seines Landsmannes *de Feure* bei *Keller & Reiner* wirkt viel erfreulicher. Die Besucher der Pariser Weltausstellung werden sich mit Vergnügen vom Bingschen Pavillon her dieses vielseitigen und talentvollen Künstlers erinnern. Ob er Möbelstoffe oder Bilder, Porzellanfiguren oder Schmucksachen entwirft, immer ist es ihm lediglich um ein graziöses Spiel von Linien und Farben zu tun. Seine Kunst ist Boudoirkunst, parfümierte und raffinierte und doch entzückende Boudoirkunst, bei der man an die Novellen von Pierre Louys und das Froufrou verführerischer Toiletten aber nicht im mindesten an Ernst und Tiefe denkt. Welch Gegensatz zwischen ihm und *Max Slevogt*, diesem robusten in kräftigsten Farbenakkorden schwelgenden Künstler, der jetzt bei *Cassirer* einen ganzen Saal mit älteren und neueren Bildern gefüllt hat! Die Ausstellung zeigt schlagend, warum die Winterausstellungen der Sezession durchweg besser sind als die Sommerausstellungen. Slevogt und seine Genossen haben außerordentlich viel Sinn für Farbe und Bewegung, und deshalb sind die ersten Niederschriften ihrer Eindrücke fast stets vortrefflich. Aber auf dem langen Wege von der Skizze zum Bilde ermatten sie oder werden sie ungeduldig. Als ein berühmter Franzose schrieb, das schwierigste beim Malen sei »garder son étude«, meinte er nicht, daß das Bild wie eine vergrößerte Studie aussehen solle, sondern daß es ungeheuer schwer sei, ein Bild ganz durchzuarbeiten und ihm doch die Frische des ersten Eindrucks zu bewahren. Die Werke unserer Sezessionisten behalten fast immer etwas Rohes. Ich bin der letzte, Slevogts Talent gering einzuschätzen, aber gerade

deshalb stelle ich die höchsten Ansprüche an ihn. Sein »Ritter«, gegen dessen Motiv und Komposition sich übrigens ebenfalls erhebliche Einwände machen lassen, hat leere und unausgeglichene Stellen, ist nicht fertig und darum nicht das Meisterwerk, für das ihn des Künstlers Freunde ausgeben.

Karlsruher Kunstverein. Die große Kollektion, die *Wilhelm Trübner* gegenwärtig im Kunstverein ausstellt — annähernd dreißig Nummern — enthält zwar im wesentlichen nur bekanntes, ist aber doch von besonderem Interesse durch ihre Zusammenstellung. Sie umfaßt die ganze Entwickelung des Künstlers von den ersten Phasen der Leibl-Trübnerzeit bis zu seiner neuesten Pleinaireperiode. Der rasche, nahezu unvermittelte Wechsel seines Stils, der mit der Trennung von Leibl im unmittelbaren Zusammenhang steht, fällt hier doppelt schroff in die Augen: mit einem Male kommt er aus dem altmeisterlich gedämpften Grau, der tiefen und einheitlichen Stimmung in das volle Sonnenlicht und damit in die stärkeren Kontraste. Es wird manchen geben, dem die akgeklärte koloristische Feinheit seiner früheren Werke lieber war, als seine jetzigen, in Vortrag und Geschmack robusteren Arbeiten; während andere gerade in seiner jetzigen Periode die entscheidende Wendung zu einer selbständigen, vom Leiblschen Einflusse unabhängigen Entwickelung erblicken. Wie dem sein mag, in einem ist Trübner immer der gleiche geblieben: das ist der unbestechliche Ernst seines künstlerischen Strebens, der mit unerschütterlicher Konsequenz und Gelassenheit, ohne nach rechts und links zu sehen, seine Ziele verfolgt. Alles kann man von Trübner eher erwarten als Zugeständnisse an andere als rein künstlerische Rücksichten. Es ist derselbe Trübner, dessen großes Lebensverdienst nicht zum wenigsten darin besteht, daß er einer von den ersten war, welche die deutsche Kunst aus dem Dienste der historischen, anekdotischen oder patriotischen Nebenabsichten befreit und zur Herrin im eigenen Hause gemacht haben. *K. W.*

Im Sommer 1904 (15. Mai bis Ende Oktober) wird in **Rothenburg o. Tbr.** eine Kunstausstellung ins Leben treten, welche Bilder der Stadt und Umgebung enthalten soll. Es ergeht daher an alle Künstler, welche Werke aus Rothenburg oder auch aus den fränkischen Städtchen, wie Marktbreit, Ochsenfurt, Dinkelsbühl, Kronach usw. besitzen, und zwar insbesondere kleinere Arbeiten, Zeichnungen, Studien, Originalradierungen oder -Lithographien, die Bitte, die Ausstellung durch ihre Beteiligung unterstützen zu wollen. Nähere Angaben über Anmelde- und Einlieferungstermin werden in den Fachblättern bekannt gegeben. Außerdem erteilt weitere Auskunft der Schriftführer der Rothenburger Kunstausstellung 1904, Kunstmaler A. Hosse, Rothenburg o. Tbr., welcher auch auf Wunsch die Ausstellungssatzungen und -Formulare versendet.

Im Königlichen **Residenzschloss zu Dresden** ist eine Porträt-Ausstellung eröffnet worden, welche die Königin Carola zu wohltätigem Zwecke zusammengebracht hat. Die Ausstellung erstreckt sich auf alte und neue Kunstwerke; die Dargestellten sind fürstliche Persönlichkeiten, meist des sächsischen Hauses. Doch sind auch Bildnisse sonstiger Berümtheiten vorhanden, z. B. das Wielandporträt von Graff. Das älteste Bild ist der Kurfürst Friedrich der Weise von Lukas Cranach. Unter den Heutigen ist am stärksten Lenbach vertreten.

Die **offizielle schweizerische Kunstausstellung,** die in mehrjährigen Zwischenräumen veranstaltet wird, soll diesmal am 1. September in Lausanne eröffnet werden.

STIFTUNGEN

Eine **außerordentlich reiche Zuwendung,** nämlich die Summe von 100000 Mark, hat der Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein in Frankfurt durch Herm. Mumm von Schwarzenstein erhalten.

Der in Hildburghausen verstorbene Maler Heinrich Vogel hat ein Vermögen von weit über 1 Million Mark zu einer **Stiftung für Maler** hinterlassen. Malerinnen sind ausgeschlossen.

WETTBEWERBE

Für das Schinkelfest 1905 schreibt der Berliner Architektenverein als eine sehr interessante Preisaufgabe die Pläne zu einem **Museum für Architekten** und Architekturplastik in Berlin aus. Es besteht die Absicht, ein solches Museum zwischen Kurfürsten-Allee und Hardenbergstraße in Charlottenburg zu errichten. Das Pariser Trocaderomuseum soll dabei in einigen Punkten vorbildlich sein.

VERMISCHTES

Einem Berichte unseres Mitarbeiters, des Herrn Professor R. Engelmann in der Voss. Ztg. entnehmen wir, daß sich in **Pompeji** einige für den fremden Besucher höchst **unerwünschte Veränderungen** vollzogen haben. Der Eingang zu der Trümmerstätte ist nicht mehr wie bisher durch die Porta Marina, die den Besucher mit einem Schlage in diese wiederauferstandene Welt versetzt, sondern an einer von der Bahnstation etwas abgelegenen Stelle bei der Gladiatorenschule. Ferner wird man nicht wie bisher durch einen Führer begleitet, sondern hat sich auf eigene Faust zurecht zu finden. Die Führer sind wie Schutzleute innerhalb der Stadt verteilt und man kann sie nach Belieben heranrufen, um Auskünfte zu erlangen oder sich die Gebäude aufschließen zu lassen. Nun ist zwar das Herumgeschlepptwerden von einem redseligen Kustoden schon von manchem als ein höchst zweifelhafter Genuß empfunden worden, aber andererseits ist es gerade in Pompeji nur sehr schwer möglich, sich ohne Führer so zurecht zu finden, daß man nichts wesentliches zu besuchen vergißt, und vor allem ist es sehr lästig, zum Aufschließen jedesmal einen Führer rufen zu müssen. Außerdem ist auch der Bezirk der Ausgrabungen dem Fremdenbesuch entzogen worden. Verantwortlich für alle diese Neuerungen ist Herr Pais, der Direktor des Neapler Nationalmuseums.

Die **allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft** macht nunmehr große Anstrengungen, um sich aus der Weltausstellungsaffäre so vorteilhaft als möglich herauszuziehen. Dafür spricht, daß sie den Dresdener Kunsthändler Gutbier zur Beschaffung gewisser Spezialabteilungen herangezogen hat. Wie man hört, soll nun sogar eine »Sezessionsausstellung wider Willen« zusammengebracht werden, indem aus dem öffentlichen Galeriebesitz Werke von Liebermann, Leistikow, Thoma u.s.w. nach St. Louis geschickt werden sollen. Von anderer Seite wieder wird gesagt, daß das Ausstellungsregulativ die Aufnahme von Objekten gegen den Willen ihres Verfertigers nicht gestattet. Die Angelegenheit kommt also nunmehr in ein Stadium, wo sie anfängt, amüsant zu werden. In diesem Sinne könnten wir auch noch gleich ein Referat über die schon zu einer ganzen Literatur angeschwollene Frage bringen, ob der preußische Minister Studt, als er vor Begründung des deutschen Künstlerbundes »zufällig« in Weimar war, dort gegen diesen Bund gepredigt hat oder nicht. Die Norddeutsche Allgemeine Ztg. sagt »nein«, die Weimarische Landeszeitung »ja«. Alles in allem scheint

auf die Tätigkeit des Herrn Ministers in diesem Falle das berühmte alte Scherzwort zu passen: »Er war ein gesandter, aber kein geschickter!«

Im Hörsaale des königlichen Kunstgewerbemuseums Berlin werden im Verlaufe der Monate Januar bis März dieses Jahres folgende öffentliche Vorträge stattfinden: Dr. H. Doege: Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Altertum bis zur Gegenwart, acht Vorträge (Montag abends 8½—9½ Uhr). Dr. Oskar Fischel: »Malerische Dekoration vom Mittelalter bis zur Neuzeit«, zehn Vorträge (Dienstag abends 8½—9½ Uhr). Prof. Dr. A. G. Meyer: »Geschichte der Sitz- und Lagermöbel, acht Vorträge (Donnerstag abends 8½—9½ Uhr).

Die königliche **Porzellanmanufaktur in Meißen** wird in St. Louis nicht ausstellen, da die Leiter des Institutes sich eine Besserung des Absatzes durch eine Ausstellung nicht versprechen können. Zugleich wird bekannt, daß die Einnahmen der Manufaktur im verflossenen Jahre wieder erheblich zurückgegangen sind und daß sie insonderheit mit ihrem Versuche, im modernen Stil zu arbeiten, keinen Erfolg gehabt hat. Es scheint, daß das Institut sowohl in künstlerischer Beziehung, wie in der kommerziellen Leitung, durch die in der letzten Zeit mächtig aufblühende deutsche keramische Industrie überwunden ist.

Der Bildhauer **Hugo Berwald** hat den Auftrag erhalten, für die Berliner Nationalgalerie eine Büste von Heinrich von Treitschke zu schaffen.

Der Marmorforst. Der folgende »Amtliche Bericht« des »Kladderadatsch« ist zu köstlich, als daß die Kunstchronik ihn nicht »festlegen« sollte; daß die Redaktion aus solchen Quellen schöpft, mag ihr in diesen Faschingstagen vergeben werden. Also: »Nachdem die Bäume sämtlich in den Grunewald verbannt sind, während der ganze Tiergarten für Denkmäler reserviert ist, hat sich die Notwendigkeit ergeben, die forstwirtschaftliche Verwaltung beider Wälder streng zu trennen. Die Nutzungen der Denkmalbestände des Tiergartens werden von einer besonderen Kgl. Oberdenkmalerei verwaltet. Der Tiergarten ist jetzt in Jagen eingeteilt worden. Deren Grenzen bilden gradlinige Schneisen, die durch die Denkmalbestände durchgeforstet worden sind. Wenn auch zu diesem Zwecke eine Anzahl von Denkmälern gefällt werden mußte, so wird doch dieser Verlust durch die Erleichterung der Nutzungen wieder ausgeglichen. Im Interesse der Bestandsverjüngung sind Jahresschläge eingerichtet; der hiebreife Bestand der Denkmäler wird in jedem Frühjahr durch Anschlag mit dem Denkmalshammer bezeichnet; nach erfolgtem Kahlhieb werden selbstverständlich die ausgemarmorten Flächen mit neuen Denkmalsbeständen angesamt. Auf die Pflege der jungen Denkmalschonungen wird die größte Sorgfalt verwendet; sämtliche Raff- und Lesemarmorberechtigungen sind abgelöst, jeder Marmorfrevel wird streng bestraft, und die dem Wind- und Schneebruch zum Opfer gefallenen Marmorteile verbleiben dem Walde, so daß dessen Boden durch Selbstdüngung denkmalsreicher wird und die Jungwüchse schnell enthüllungsreif werden. So ist an Stelle der früheren regellosen Plänterwirtschaft, bei der bald hier, bald dort ein Denkmal gefällt wurde, ohne daß der Ersatz durch junge Enthüllungen gesichert war, eine geregelte Marmorwirtschaft getreten, bei der auf Grund genauer Rentabilitätsberechnungen nach bestimmten Marmortaxen eine feste Umtriebszeit innegehalten wird. Die gefällten Marmorbestände werden behauen, aufgemetert und nach Raummetern versteigert; sie finden als Nutz- und Baumarmor willige Käufer. Ausnahmsweise werden auch ganze Denkmäler auf dem Stamm freihändig verkauft. Auf diese Weise gelingt es, den Denkmalsbestand des Tiergartens fortwährend zu verjüngen und dabei das finanzielle Interesse des Steuerzahlers zu wahren. Der unpraktische Vorschlag mancher Naturschwärmer, zwischen den Beständen ab und zu einen sogenannten Baum anzupflanzen, muß im Interesse einer geregelten Kunstwirtschaft bekämpft werden. Auch der fernere Vorschlag, im Tiergarten Ausmarmorungen vorzunehmen, um dadurch zwischen den Denkmalsbeständen freiere Ausblicke zu ermöglichen, ist unannehmbar; gerade das dichte Denkmalgestrüpp verleiht dem Tiergarten sein charakteristisches Aussehen.«

Kunstchronik XI, Seite 177, 1. Zeile ist statt »einer gleich großen« zu lesen: einer etwas größeren.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 14. 5. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Der Cercle der Rue Volney hat seinen alljährlichen Salon eröffnet, und die Matadoren der offiziellen und mondänen Kunst zeigen da wieder ihre hübschen Sächelchen, die den Arbeiten früherer Jahre so ähnlich sind, daß man kein Wort darüber zu verlieren braucht. Nur Bouguereau verdient Erwähnung, weil sein diesjähriges junges Mädchen nicht ganz so überzuckert und porzellanen wie sonst, dafür aber auch schlechter gezeichnet ist; Bonnat mag genannt werden, weil er in seinem spanischen Studienköpfchen die roten, gelben, blauen und grünen Farben mit einer solchen Brutalität und Geschmacklosigkeit nebeneinander setzt, wie man sie selbst bei diesem massivsten und plumpsten aller französischen Maler nicht gewohnt ist; sonst können wir mit Stillschweigen über die Porträts von Jules Lefèbvre, Carolus-Duran, Gabriel Ferrier, Lauth, Weerts, Rixens und Flameng weggehen, und selbst Ferdinand Humbert bedarf keiner besonderen Erwähnung, da seine beiden diesjährigen Porträts genau so aussehen wie alle frühern Arbeiten von ihm und uns wie ganz alte Bekannte anmuten. Auch das, was zu erwähnen wäre, kann mit kurzen Andeutungen besprochen werden. Tony Robert Fleury, ein alter Herr von 67 Jahren, der früher Historienbilder wie sein Vater und wie Delaroche malte und verschwenderisch mit dem Asphalt wirtschaftete, hat sich seit einigen Jahren ganz von seinem früheren Handwerk abgewandt und malt jetzt entzückende kleine Bildchen, junge Mädchen am Fenster beim Sticken oder bei sonst einer häuslichen Hantierung, hell und freundlich wie etwa ein lieber alter Vermeer. Leandre hat ein gutes schneidiges Porträt eines Husarenoffiziers ausgestellt, Abel Faivre eine an Rubens erinnernde saftige Schönheit inmitten eines blumigen Gartens, Jean Veber eines seiner beliebten Bilderrätsel unter dem Titel »La Terreur«, wo die Republik in Gestalt eines robusten nackten Weibes trunken auf das Land gefallen ist, Kirchen, Häuser und Menschen erdrückt und die Einwohner zur Flucht nötigt. Als neu und interessant nenne ich noch: Adolph Giraldon, der zwar schon im vorigen Jahre im Champ de Mars ausgestellt hat, in dem dortigen Ozean der Malerei aber spurlos untergegangen ist, während er sich hier unter den 231 Bildern mit seinen stillen und einsamen, in gedämpften Tönen wiedergegebenen Dorfansichten angenehm dem Auge des Besuchers empfiehlt. Das gleiche gilt von Hugues de Beaumont, ebenfalls einem Gaste des Champ de Mars, der mir dort entgangen ist, und dessen Rokokointerieurs, weiß lackierte Täfelung, Türen und Fensterrahmen, seegrüne Seidentapeten, etwas rosa auf den Sesseln und Kanapees, einen überaus anheimelnden und wohltuenden Eindruck machen. Auf keiner Ausstellung ist mir bisher Delamarre de Monchaux begegnet, der sich mit einer holländischen Straße und einem Kanal sehr vorteilhaft einführt: hohe Treppengiebel, rote Ziegeldächer, grüne Fensterladen, keine Menschen, alles atmet Ruhe und Behagen — neulich war bei Bernheim ein vor vierzig Jahren gemaltes holländisches Bild von Claude Monet zu sehen, das einen ähnlichen Gegenstand in ähnlicher Weise wiedergab. Von der Skulptur darf man in diesen Ausstellungen eigentlich garnicht reden. Die allerbanalsten und spießbürgerlich beliebtesten Sachen werden einzig hier gezeigt: Denys Puech, Stanislas Lami, Ringel d'Illzach — die Namen genügen.

Bei Durand Ruel stellt ein bisher in Paris ganz unbekannter Lyoner Maler Namens Jacques Martin einige vierzig große und kleine Arbeiten aus, zumeist Frucht- und Blumenstücke, denen menschliche Figuren gewissermaßen nur als Staffage beigegeben sind. Diese Gemälde bekunden ein außerordentliches dekoratives Talent, an die Venezianer und von den Neuern an Makart erinnernd, und es ist sehr zu bedauern, daß dieser Künstler alt geworden ist, ohne jemals einen größeren dekorativen Auftrag erhalten zu haben. Auch einige Landschaften zeigt Martin, die in dem sichern Festhalten der Lichterscheinungen an die Impressionisten erinnern, vor den in den letzten zwanzig Jahren entstandenen impressionistischen Bildern aber das voraus haben, daß sie nicht auf Luft und Perspektive verzichten, sondern in diesen Vorzügen den Landschaften Manets und den vor dreißig und vierzig Jahren gemalten Bildern Monets gleichkommen. Besonders eine Gartenszene mit einer frühstückenden Gesellschaft an einem Tische im Vordergrunde ist ein geradezu vollkommenes Meisterwerk dieser Art, wo Menschen, Bänke, Stühle und Bäume ganz von Luft umgeben sind, und wo die Perspektive täuschend zurückgeht bis in die tiefsten Tiefen, —

ein sehr erfreulicher Unterschied von den in einem benachbarten Saale hängenden, in den letzten zehn oder zwanzig Jahren gemalten Landschaften Monets und Sisleys, bei denen ganz ausschließlich die oberflächliche Lichterscheinung wiedergegeben, Luft und Entfernung aber mit entschlossenem Vorsatz vernachlässigt ist.

Die Pariser und somit die französischen Künstler werden vollständig und glänzend auf der St. Louiser Weltaustellung vertreten sein. Freilich ist es weit leichter, eine Gesamtausstellung französischer Kunst zu veranstalten als deutscher, sintemalen man in Frankreich alles in Paris zusammenfindet, während man in Deutschland zwanzig oder dreißig verschiedene Orte absuchen muß, aber dann müßten eben die Leiter der deutschen Abteilung und der deutschen Kunst mehr Fleiß und Umsicht als die Franzosen aufwenden, um trotzdem ebenso vollständig erscheinen zu können wie jene. Ich habe schon in verschiedenen Tageszeitungen meine Meinung über den Zwist der Sezessionen und über ihren Entschluß, St. Louis nicht zu beschicken, ausgesprochen. Ich wiederhole sie hier, weil mir als ehemaligem Bewohner der Stadt St. Louis, der bei dieser Gelegenheit seinen alten Wohnort besuchen und über die Kunst auf der Weltausstellung berichten wird, diese Angelegenheit am Herzen liegt. Die Sezessionen oder wenigstens ihre Leiter scheinen sich dabei nur um ideale Motive zu kümmern. Aber der Mensch und auch der Künstler lebt nicht von Ruhm und Lorbeeren allein, er muß Geld verdienen wie jeder andere Zeitgenosse. Amerika aber ist seit zwanzig Jahren der beste Abnehmer auf dem internationalen Kunstmarkt. Dieser Markt befindet sich in Paris, und die Amerikaner haben sich gewöhnt, hier ihren Bedarf zu decken. Die französische Kunst ist infolgedessen in den amerikanischen Museen ziemlich gut vertreten. Die deutsche Kunst aber existiert für die amerikanischen Käufer und Sammler beinahe überhaupt nicht.

Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur — denn die Reise nach Amerika und der Besuch der dortigen Museen würde etwas zuviel Zeit und Geld kosten — Bädekers Handbuch für die Vereinigten Staaten herzunehmen. Darin sind z. B. für das größte amerikanische Museum, das Metropolitan Museum in New York 59 französische gegen 12 deutsche Künstler genannt, für das Museum of Fine Arts in Boston 9 Franzosen und gar kein Deutscher, für Philadelphia 20 Franzosen und 2 Deutsche, für Baltimore 30 Franzosen und 1 Deutscher, für Washington 20 Franzosen und 5 Deutsche, für Chicago 13 Franzosen und 1 Deutscher. Dabei habe ich Makart und von Thoren, die einzigen Österreicher, die dabei genannt sind, als Deutsche mitgerechnet. Und man muß außerdem bedenken, daß in den Vereinigten Staaten etwa zwölf Millionen Menschen deutscher Abstammung leben, woneben die Abkömmlinge französischer Einwanderer überhaupt gar nicht existieren, daß also von Haus aus die Vorbedingungen für deutsche Künstler sehr günstig sind. Ferner verdienen die Namen der in den verschiedenen amerikanischen Galerien vertretenen französischen und deutschen Künstler Beachtung. Während unter den Deutschen erste Namen fehlen, sind unter den Franzosen Leute zweiter und dritter Klasse wie Clairin, August Bonheur und andere vertreten. Detaille und Gerôme sind in jeder amerikanischen Sammlung anzutreffen, Böcklin und Lenbach nirgends. Die in den amerikanischen Sammlungen vertretenen Deutschen weisen auch wieder auf Paris als den internationalen Kunstmarkt hin: es sind Leute, von denen Sachen im Luxembourg hängen und die früher regelmäßig in Paris ausgestellt haben wie Achenbach, Knaus und andere. Dann kommen noch Kaulbach, Defregger, Max, Schreyer, Meyer von Bremen, Piloty. Das ist alles, was in den Museen der Vereinigten Staaten die deutsche Kunst vertritt.

Wie man sieht, haben die Franzosen auf dem Gebiete der Kunst den amerikanischen Markt sozusagen monopolisiert, obgleich die Vorbedingungen günstiger für die Deutschen stehen. Das kommt einmal aus der fraglosen Überlegenheit der französischen Kunst während der beiden letzten Jahrhunderte, sodann aber aus der Zentralisation aller französischen Künstler in Paris, wodurch diese Stadt zuerst für die französische und danach für die internationale Kunst der Hauptmarkt geworden ist. Der Amerikaner, der die Mode mitmachen und seinen Palast mit Gemälden schmücken will, wendet sich einfach an einen Pariser Kunsthändler, der ihm das Gewünschte besorgt. Um den amerikanischen Markt zu erobern, gäbe es für die deutsche Kunst nur zwei Mittel: sie müßte sich in Paris, dem internationalen Zentrum des Kunstmarktes, regelmäßig und glänzend zeigen, oder sie müßte in Amerika selbst so stark und gut wie möglich auftreten. Das erste ist unmöglich, weil die Pariser Künstlerschaft eifersüchtig die ausländische Konkurrenz überwacht und den fremden Ausstellern alle möglichen Schwierigkeiten macht. Während z. B. die deutschen Künstler ihre französischen Kollegen einladen, sie von der Jury befreien, die Kosten der Verpackung und des Transportes übernehmen, fällt den Franzosen so etwas im Traum nicht ein. Ganz im Gegenteil suchen sie die Ausländer von der Beschickung ihrer Ausstellungen abzuschrecken und sind sowohl bei der Aufnahme als auch der Medaillierung oder der Ernennung zu Gesellschaftern viel strenger mit Ausländern als mit Franzosen. Dabei verfahren sie einfach als Geschäftsleute, die den Markt für sich behalten wollen und den fremden Konkurrenten mit allen Mitteln bekämpfen.

Bleibt das geschlossene Auftreten der deutschen Künstlerschaft in den Vereinigten Staaten selbst, wozu die Weltausstellung in St. Louis eine Gelegenheit bietet, die vielleicht nie, jedenfalls aber im nächsten Jahrzehnt nicht wiederkehren wird. Und diese außerordentliche Gelegenheit wird von der deutschen Künstlerschaft unbenutzt gelassen, während die Franzosen im Gegenteil glänzend und vollständig erscheinen werden. Das ist ein sehr schwerer Fehler, gleichviel ob nun die Beamten der deutschen Abteilung oder die Führer der Sezession die Schuld tragen. Daß es dem inneren Werte der deutschen

Kunst nichts schadet, ob sie in St. Louis durch offizielle Werke allein oder auch durch unabhängige Arbeiten vertreten ist, versteht sich ja von selbst, aber Schwinds Wort »Geld wäre mir lieber«, war nicht nur eine derbe Abfertigung, sondern enthält eine bittere und fühlbare Wahrheit. Auf den in St. Louis und überhaupt in Amerika zu erwerbenden Ruhm mögen die deutschen Künstler immerhin verzichten, aber den amerikanischen Dollar hätten sie schließlich ebensogut einfangen können wie ihre französischen Kollegen, und kein Mensch hätte ihnen daraus einen Vorwurf machen können.

KARL EUGEN SCHMIDT.

»DÜSSELDORFER BRIEF«

Nicht unwichtig für die künstlerische Bedeutung wie Entwickelung Düsseldorfs ist die konstituierende Generalversammlung, welche der junge »Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein« jüngst hier abhielt. Die in den Vorstand gewählten Herren: Regierungspräsident a. D. zur Nedden erster, Beigeordneter der Stadt Köln Laué zweiter Vorsitzender, Bankdirektor; Konsul Lucan Schatzmeister und Schäfer, Herausgeber der »Rheinlande«, Schriftführer, nahmen die auf sie gefallene Wahl erfreulicherweise an. Die durch einen Arbeitsausschuß emsig vorbereiteten Statuten wurden nach nochmaliger genauer Durcharbeit angenommen, und so erscheint denn nun ein neuer hoffnungsvoller Verband auf der Bildfläche, den mit wenigen Strichen zu skizzieren mir vergönnt sein möge.

Was will er? Haben wir denn nicht genug an den über ganz Deutschland in segensreicher Weise verbreiteten »Kunstvereinen«? Ist's so, wie kürzlich in einigen Blättern nicht ganz Eingeweihte behaupteten: decken die Ziele des neuen Verbandes sich mit den Bestrebungen z. B. unseres »Kunstvereins für Rheinland und Westfalen«.

Nein: sie decken sich nicht. Der neue Verband will den Kunstvereinen auch gar keine Konkurrenz machen. Dieses betonte laut und ausdrücklich der neue Vorsitzende in der Versammlung. Und tatsächlich will er nur ergänzen, will eine Lücke ausfüllen, welcher gerecht zu werden den anerkannten Kunstvereinen bei all ihrer Arbeit und ihrer Zusammensetzung gar nicht möglich ist. Die Förderung, welche laut § 2 der Statuten der neue Verband den bildenden Künstlern in Baden, Württemberg, Elsaß-Lothringen Rheinpfalz, Hessen, Rheinprovinz, Westfalen, Hessen-Nassau und Waldeck angedeihen lassen will, soll wesentlich darin bestehen, daß starke Talente in die Lage gesetzt werden, sich frei von Sorgen ihrer künstlerischen Tätigkeit hingeben zu können. Diese Förderung soll entweder in Anweisung von Jahreshonoraren oder in Bestellung oder Ankauf von Kunstwerken bestehen. Bei Anweisung eines Jahreshonorars hat sich der Künstler zu verpflichten, nach besonderer mit ihm zu treffender Vereinbarung Kunstwerke seiner Hand dem Verbande zu übergeben, welche unter die Mitglieder verlost werden.

Der Verband besteht aus Stiftern, die einen einmaligen Betrag von mindestens 1000 Mark zahlen. (Es sind deren schon sieben.) Aus Patronen, die einen jährlichen Betrag von mindestens 100 Mark zahlen. Es sind deren bereits zwanzig. Und endlich aus ordentlichen Mitgliedern, die einen Jahresbeitrag von mindestens 15 Mark zahlen. Es sind schon über 1200. Die Mitgliedschaft wird erworben durch schriftliche Anmeldung bei der Geschäftsstelle des Verbandes und ist rückwirkend jeweilig bis zum Beginn des laufenden Geschäftsjahres, welches vom 1. Januar bis 31. Dezember läuft. Dem Vorstande, der sich durch Beisitzer vervollständigt, stehen zur Erledigung der künstlerischen Angelegenheiten die Kunstkommissionen zur Seite. Diese Kommissionen, welchen die Auswahl der Künstler und Werke obliegt, bestehen aus fünf Mitgliedern, darunter drei Malern, von den beiden anderen kann einer ein Bildhauer sein. Solche Kommissionen sollen zunächst in Düsseldorf, Karlsruhe, Frankfurt am Main und Stuttgart gewählt werden. Sie sollen sich unter einander in Verbindung setzen.

Jedes Mitglied des Verbandes erhält die Kunstzeitschrift »Rheinlande« und jedes Jahr ein künstlerisches Blatt, Lithographie u. s. w., hat aber außerdem Anrecht auf die Verlosung.

Das sind in Kürze die Ziele des Verbandes, und die Namen der bis jetzt für die Künstlerkommissionen, denen allein die Entscheidung für die Auswahl der Kunstwerke zusteht, ausersehenen Künstler verbürgen den hohen Ernst und das ideale Streben. Es sind: Ludwig Dill, Gustav Schönleber und Hans Thoma in Karlsruhe; Ferdinand Brütt, Wilhelm Steinhausen und Wilhelm Trübner in Frankfurt; Gregor v. Bochmann, Claus Meyer und August Deuscher in Düsseldorf.

In wenigen Lebensgeschichten bedeutender Künstler, so sagt der in alle Himmelsrichtungen flatternde Aufruf, fehlen die Jahrzehnte bitterer Bedrängnis, denen erst im Alter zur wehmütigen Genugtuung die allgemeine Anerkennung zu folgen pflegt. Wie viele eigenartige, reichbegabte Künstlernaturen, so sagt der zweite Satz, verkümmern auch heute noch abseits von dem Modegeschmack der Menge.

Nun: diese Naturen aus der Mitte der Künstler herauszufinden, soll die Aufgabe des Verbandes sein. Dies ist aber eine Aufgabe, welcher sich unsere Kunstvereine, auch die höchststehenden, nicht wohl hingeben können, es sei denn, sie verzichteten auf eine große Menge ihrer Anhänger. Also tritt der Verband mit erfreulicher Zuversicht in eine offene klaffende Lücke. Wo waren unsere Kunstvereine, als ein Feuerbach vereinsamt rang und kämpfte, als ein Böcklin sich mühsam durchschlagen mußte und ein Thoma unbekannt in einsamer Mansarde in München seine Werke schuf.

Hier gilt es einzusetzen. Die Mitglieder strömen mächtig dem neuen Verbande zu. Das ist schön. Wir wollen uns freilich nicht verhehlen, daß auch die Zeit kommen könnte, wo die Spreu vom Weizen gesondert werden dürfte. Es werden

manche vielleicht von der Auswahl der Werke enttäuscht sein. Uns ist eine gute Auswahl ja durch die Namen der auswählenden Künstler verbürgt. Aber wird sie *immer* den Beifall der großen Masse der Verbandsmitglieder finden? Dies muß die Zukunft lehren. Deshalb mußten schon die Aufrufe und Berichte die Namen der auswählenden Künstler an der Spitze tragen, damit ein jeder wissen kann, nach welchem Geschmack sich die Sache regeln werde. Und dies ganz offene Programm gibt die Hoffnung, daß alle, die sich dazu bekennen, auch späterhin fest zur Fahne halten werden. Das müssen wir uns offen gestehen: dieser neue Verband wird nur eines der Anfangsglieder einer langen starken Kette sein, welche unbedingt geschmiedet werden muß.

Die Zahl der Akademien und Kunstschulen in Deutschland ist übergroß, weit größer hierdurch schon das Angebot als die Nachfrage nach Kunstwerken. Der Staat gibt seine Stipendien zahlreich. Die schönsten Ateliers öffnen sich für die Kunstjünger. Vielversprechende Talente drängen sich in ihnen. Doch nur wenige, blutwenige davon lohnen späterhin die enormen Kosten.

Und wenn viele berufen und nur wenige auserwählt sind, so fällt die Wahl des Genius sogar in den meisten Fällen auf solche, welche fernab in der Stille heranwachsen, ihre eigenen Wege gehen, nicht umschwärmt vom großen Haufen, fern von Schulen und Richtungen. Auf sie muß auch unser Augenmerk gerichtet sein. Und gerade, daß der Verband ausgesprochenermaßen in dem Halbdunkel der Werkstätten forschen und Werke von intimem Reiz hervorholen will, welche ohne jede Berechnung in glücklicher Stunde entstanden sind und so alle Züge naiver Schaffensfreude noch aufweisen können, das muß uns weiter bringen.

Sonst ist von hier nicht so viel Neues zu berichten. Man arbeitet wie zuvor, aber für die Ausstellung, welche am 1. Mai eröffnet wird. Schmurr hat bei Schulte feine Sachen. In der Kunsthalle hängen einige frische und lebendige Marinen unseres Becker. Die junge Bildhauerschule stellt hier fleißig kleinere reizvolle Sachen aus. Verschiedene Landschaften des jungen Jutz zeigen von neuem, wie er die kühlen Töne auf dem Erdboden, in dem Laubwerk zu fassen versucht, ohne dabei das Flaue zu zeigen, das leicht entsteht bei diesen Dingen. Er geht dabei auf eigenem Wege. Und besonders ein Bildchen mit alten Weiden, durch die eine Frauengestalt geht, versteht es, diese Versuche zu einer glücklichen Bildwirkung abzurunden.

Die Kollektion Heinr. Hermanns mit ihren vielen kleinen, volltönigen, molligen Sachen hat erfreulicherweise dazu geführt, daß auch dieser für das künstlerische Profil Düsseldorfs bedeutsame Künstler endlich in unserer Galerie vertreten sein wird.

Viel spricht man von den Vorarbeiten für den »Menzelsaal« in der hiesigen »Internationalen Kunstausstellung«. Er soll außerordentlich umfassend und erschöpfend werden. Man darf mit Recht hiervon, wie von der ganzen Ausstellung, sich allerhand versprechen. Und so wird denn der friedliche Kampfplatz am Rhein in Kürze ein höchst lebhaftes Bild des Wettstreites werden. *A. u. g. e.*

BÜCHERSCHAU

Osvald Sirén Ph. Dr., *Dessins et tableaux de la renaissance italienne dans les collections de la Suède.* Stockholm 1902.

Im Jahre 1741 kamen die Zeichnungen der Sammlung Crozat, ein Teil dessen, was als »Cabinet Crozat« im Stich wenigstens fortlebt, in Paris zur Versteigerung. Unter den vorzüglichsten Käufern figurierte der schwedische Graf Tessin. Karl Gustaf Tessin muß zu den Sammlern jenes hochkultivierten Schlages gehört haben, deren Crozat selbst einer gewesen war, und die den Wert der primitiven Zeichnungen in einer Zeit vielleicht nicht voll begriffen, doch fühlten, da man sonst der vorklassischen Kunst teilnahmlos gegenüberstand.

Was Graf Tessin in Paris zusammengebracht, überließ er schon 1750 seinem Könige; nach einigen Schicksalen wurden die Zeichnungen 1777 der königlichen Bibliothek einverleibt.

Diese wertvolle Sammlung ist nicht ganz unbekannt geblieben; immerhin gehört sie zu den wenigst gekannten Europas. Jetzt beschenkt uns ein schwedischer Gelehrter mit einem ebenso handlichen, als schmucken Band und legt darin auf 32 Tafeln, die vorzüglich in Lichtdruck ausgeführt sind, eine Auswahl dieses kostbaren Besitzes vor, von dem der am Schluß gegebene kritische Katalog (233 Nummern) wenigstens eine gute Vorstellung gibt. Die Tafeln begleitet ein kurzer Abriß über die Entwicklung der Kunst in Italien, in welchem natürlich auf die in der Stockholmer Sammlung bewahrten Blätter spezieller eingegangen wird und diese zu verwandten Zeichnungen oder Bildern in Beziehung gebracht sind.

Wer sich je an dem Studium italienischer Zeichnungen versucht hat, weiß aus Erfahrung, auf einem wie unsichern Boden man hier noch wandelt. Hat die Forschung für andere Gebiete die Kinderschuhe längst ausgetreten, so gilt das leider hier nicht. Jede Publikation neuer Stücke, wie die vorliegende, macht solche Unsicherheit beschämend klar. Ein Teil des Übels liegt vielleicht an dem relativen Mangel einer großen Menge von Reproduktionen, solchen besonders, die man zu geringem Preis sich beschaffen kann: es verlohnt, darüber einmal eine Art statistischen Artikels zu schreiben.

Wer diese allgemeinen Bedingungen im Auge hat, wird mit Irrtümern, die ein Fachgenosse, ein Anfänger besonders, hier etwa begeht, nicht streng ins Gericht gehen. Vielen andern ist es ebenso ergangen, und ergeht es ebenso. Die schönen Worte des Selbsttadels, die einmal einer der ersten Kenner italienischer Zeichnungen geschrieben, kann ein jeder auf sich selbst anwenden.

Ein paar vorzügliche Stücke seien hier kurz erwähnt. Engelskopf, Fra Angelico (Gozzoli). Einzelfiguren, Mönch und Nonne, von Fra Angelico (inzwischen von Sirén als Studien für die Fresken Gozzolis in Montefacco erkannt). David als Sieger über Goliath von Maso Finiguerra. Kniender König von einer »Anbetung«, Bolticelli (mit umbrischem Einschlag; ähnliche Zeichnung in den Uffizien). Von Ghirlandaio ausgezeichnetes, freies Blatt mit zwei Figuren in flatternden Gewändern, während ein anderes Blatt mit zwei Engeln und einem Entwurf der »Krönung Mariä« in kleinen Figuren gewiß dem Francesco di Simone angehört, der hier, Kopist wie immer, einen der Erzengel aus dem berühmten Akademiebild höchst ungeschickt umarbeitet. Entwurf eines Tondo mit der »Anbetung des

Kindes« von Lorenzo di Credi (näher zu Piero di Cosimo). Segnender Mann von Filippino, dem auch eine kniende Madonna zugeschrieben ist (Berenson: Raffaelle Botticini). Zwei Jünglingsfiguren aus der grossen Gruppe, die man bisher Raffaellino del Garbo nannte. Pisanello: ein Hirsch; interessanter Entwurf zu einer Madonna in throno mit zwei Heiligen, Caroto zugeschrieben (Marcello Fogolino?); sehr feines Blatt mit Studien für eine Madonna von Francesco Zaganelli, die den Künstler dem Studium Dürerscher Gewandbehandlung hingegeben zeigen. Die umbrische Schule ist vertreten durch ein Studienblatt von Perugino und ein paar sehr merkwürdige Landschaftszeichnungen.

Dann folgen einige Zeichnungen der Hochrenaissance, worunter das sehr bedeutende Bildnis eines Geistlichen, dem Sarto zugeschrieben, mehrere Blätter aus dem Kreis des Sarto und Pontormo, sowie einige aus Raffaels Umgebung (doch kein Original des Urbinaten). Unter den paar venezianischen Zeichnungen ist unter anderen eine merkwürdige Schlachtdarstellung (Tizian zugeschrieben) und ein wunderschönes Frauenbild, bei dem man meinen möchte, Tiepolo habe hier den Veronese imitiert.

Die Zahl der italienischen Bilder in schwedischem Privatbesitz ist gering, aber die Tafeln, die Sirén mitteilt, reproduzieren wertvolle und zumeist ganz unbekannte Stücke; ein Jünglingsporträt aus dem Botticellikreise, ein sehr charakteristisches Madonnenbild von Piero di Cosimo, das der Madonna im Louvre und der Magdalena der Sammlung Baracco in Rom besonders nahe steht (diese beiden im Privatbesitz des Königs), ein männliches Porträt, unter dem Namen des Bernardino Licinio mitgeteilt, um 1510 gemalt, und mit auffallenden Beziehungen zu Tizians Porträt des s. g. Parma in Wien, jedenfalls ein ausgezeichnetes Stück (Besitzer Graf Bonde), eine Replik der Madonna von Tizian in München (Sammlung Aspelin), die, nach der Reproduktion zu urteilen, eine treffliche vlämische Arbeit — van Dyck? — sein könnte, Jupiter und Jo, eines der großen Dekorationsstücke Paris Bordones (im Besitz der Gräfin Rosen) und eine kleine »Darbringung im Tempel« von Paolo Veronese (Graf Bonde).

Im Anhang bringt Sirén ein Kapitel über »Tiepolo und Schweden«. Graf Tessin unternahm 1735 eine Reise nach Wien, von wo aus er im folgenden Jahre einen Abstecher nach Venedig machte. Auf der Suche nach einem Maler für Dekorationen im Königsschloß hörte er zuerst in Wien Tiepolos Namen. Von Venedig zurückgekehrt, berichtete er kurz über die namhaftesten Maler dort: Canaletto, Cimaroli, Pittoni, Piazetta, Burstaloni, Palazzo, Noghari, Joli und Tiepolo. »Il est sectataire de Paul Véronèse«, heißt es sehr treffend von letzterem. Die Hoffnung, den Venezianer für Schweden zu gewinnen, scheiterte endlich an dem sehr hohen Jahresgehalt, das dieser beanspruchte. Immerhin besitzt Schweden einige Bilder von diesem Meister, darunter eine Studie zum »Festmahl der Kleopatra« (reproduziert). —

So bringt, wie man sieht, Sirén in mehrfacher Hinsicht neues und wertvolles Material. Durch seine Vermittlung, darf man hoffen, wird nun mehr der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden, besonders aus dem Schatz der Zeichnungen, unter denen gewiss noch viele bedeutende Stücke — dafür bürgt die Provenienz aus dem Cabinet Crozat — sich befinden. Man wird gern vernehmen, daß der unermüdliche Dr. Meder von jetzt ab auch Blätter der Stockholmer Sammlung in die von ihm geleitete Publikation aufnehmen will. *G. Gr.*

PERSONALIEN

An Stelle des verstorbenen Ludwig Passini ist Prof. **Franz Skarbina** von den Mitgliedern der Akademie der Künste zu Berlin in den Senat gewählt worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Aus der Markuskirche in Venedig. Vor nicht langer Zeit wurde, gelegentlich der Ausbesserung des Fußbodens, mitten in der Markuskirche, rechts vom Kreuzestabernakel, ein Hohlraum unter den aufgehobenen Steinplatten entdeckt. Man forschte weiter und fand eine kleine, völlig verschüttete Grabkammer von 2,35 m Tiefe und geringer Bodenfläche, in welcher ein Steinsarg ruhte. Derselbe gab sich sehr bald als aus der letzten Zeit des römischen Kaiserreichs zu erkennen. Die lateinische Inschrift war augenscheinlich ausgemeiselt und auf der Deckplatte ein rohes byzantinisches Kreuz eingemeiselt und so nutzbar gemacht worden. Großes Aufsehen erregte der Fund, weil er auf die Baugeschichte der Kirche neues Licht zu werfen schien. Die Frage, ob diese kleine Grabkammer vor die Zeit der Wiedererbauung der Kirche nach der Feuersbrunst unter Candiano IV. zu setzen sei, also vielleicht ein Rest der ursprünglichen großen Krypta sei, welche sich bis zum Hochaltar erstreckt haben soll, oder ob sie als Gruft völlig unabhängig von dieser sei: all das wurde in den Blättern vielfach erörtert. — Der Sarkophag wurde zunächst emporgehoben, von weiteren Ausgrabungen im Interesse der Sicherheit der Kirche Abstand genommen, und in das Baptisterium verbracht, versiegelt und dann unter den Augen einer vielköpfigen Kommission eröffnet.

Er war bis oben mit Wasser gefüllt. Nach Entfernung desselben zeigten sich, halb in Schlamm vergraben, vier Schädel mit den dazu gehörigen auseinandergefallenen Skeletteilen. — Die Meinung derjenigen, welche nichts weniger als das wirkliche Skelett des hl. Markus gefunden meinten oder dasjenige des Dogen Candian IV., wurde hiermit hinfällig. Architekt Manfredi, Direktor der Akademie, wurde nun beauftragt, die Fundstücke zu sichten und zusammenzulegen, was zusammen gehöre. Dies ist nun geschehen. Vergeblich hatte man im Schlamme weitere Fundstücke anderer Art vermutet. Es kamen nur drei männliche und ein weibliches Skelett zu Tage. — Nach Prüfung aller Umstände und der Meinung solcher, welche die Baugeschichte von S. Marco genau kennen, hat man es mit einem Begräbnis aus dem Jahre 1000 zu tun. — Noch ist zu bemerken, daß der Sarkophag und das kleine Gewölbe genau in der Längenachse der heutigen Kirche orientiert war. Sehr vernünftig war es, daß man sich entschloß, auf weiteres Wühlen in dem hinfälligen Untergrunde der Kirche zu verzichten. — Nach vielen Richtungen hin ist die Entdeckung nicht ohne Wichtigkeit. *A. Wolf.*

Rom. *Ara Pacis Augustae.* Die Arbeiten im Palazzo Fiano werden noch immer mit großem Aufwand an Kräften fortgesetzt. Allerdings behauptet zunächst der Ingenieur das Feld, welcher zur Sicherung der Fundamente Mauern und Gewölbe unter der Erde aufführen läßt. Erst wenn es gelungen sein wird, einen Teil der alten Fundamente überflüssig zu machen, kann mit der Hebung des größten Schatzes begonnen werden. Man steigt jetzt auf eiserner Wendeltreppe in die Tiefe hinab, welche durch beständiges Pumpen wasserfrei gehalten wird. Den Weg zeigt uns der vollständig erhaltene breite Marmorsockel des Altarbaues mit den eingeritzten Spieltafeln, welche zur Rekonstruktion der beiden Türen an der Ost- und Westseite führten. Folgt man dieser marmornen Spur, so stößt man gegen Westen auf jenen merkwürdigen Trümmerhaufen, auf den sich jetzt das Interesse der ganzen Ausgrabung konzentriert. Hier fand man zuerst einen riesigen Marmorblock, die Gewandfigur eines bärtigen Opfernden darstellend (Personifikation des Römischen Senates?), der

jetzt schon im Hof des Palastes Aufstellung gefunden hat. Hier ruht noch aufrechtstehend ein viel größeres Fragment, sechs ganze Figuren — zum größeren Teil wohl Flamines darstellend — in verhältnismäßig glänzender Erhaltung. Hier sieht man am Boden liegend ein Stück der Umfassungsmauer mit reichem Ornament noch tief in der Erde versenkt, hier ruhen hoch aufeinander geschichtet gewaltige Marmorblöcke, alle bearbeitet, zum Teil zur Fundamentierung des Palastes verwandt. Der Eindruck läßt sich nicht beschreiben, wenn die elektrische Lampe das Grabesdunkel erhellt und diese antike Herrlichkeit sich dem Auge offenbart. Seltsames Geschick, daß es ein deutscher Gelehrter sein sollte, der den lange sich sträubenden Römern eines der glorreichsten Denkmäler ihrer Vergangenheit zurückgegeben hat! Monate werden vergehen, ehe alle diese Schätze gehoben sein werden, aber der Fortgang der Arbeit scheint vollständig gesichert. Inzwischen werden im Hof des Palastes alle größeren Marmorblöcke der Altareinfriedigung, soweit es anging, zusammengesetzt und aufgestellt, während die vielen hundert kleineren Fragmente in einem besonderen Magazin untergebracht sind, wo man an ihrer Ordnung und Wiedervereinigung arbeitet. *E. St.*

Spoleto. Infolge der dauernden Regengüsse ist ein Stück der alten Stadtmauer eingestürzt, gerade der Teil, wo die Kathedrale gelegen ist. Man hat für die Sicherheit des Gebäudes einige Befürchtungen laut werden lassen. Wie dem sei, bei dieser Gelegenheit wollte man eine kostbare Reliquie historischer Art, die Gebeine Fra Filippos, in Sicherheit bringen. Als aber die mit der stolzen Inschrift Lorenzo Magnificos gezierte Grabplatte entfernt wurde, fand man — nichts. Nun fragt man sich, zu welcher Zeit etwa die Grabstelle verlegt worden sein kann, und plant eine Nachforschung nach den Resten, die schon im Quattrocento die Spoletaner herauszugeben sich geweigert. Daß sie schließlich werden gefunden werden, ist kaum zu bezweifeln.

SAMMLUNGEN

Der Bau des **Kaiser Friedrich-Museums** in Berlin schreitet rüstig vorwärts, so daß der auf den 18. Oktober dieses Jahres festgesetze Eröffnungstermin wohl innegehalten werden wird. Im Laufe des Sommers soll dann die Übersiedlung der Gemäldegalerie, der plastischen Abteilung und der Münzensammlung nach und nach vorgenommen werden, wodurch für eine gewisse Zeit eine Schließung dieser Abteilungen für das Publikum notwendig werden wird. Die freiwerdenden Räume werden dann so besetzt werden: Im Kellergeschoß, wo die Münzensammlung ausscheidet, wird die Bibliothek erweitert; das Erd- und Obergeschoß des Alten Museums wird für die antiken Originalbildwerke und das Antiquarium eingeräumt; das ganze Erdgeschoß des Neuen Museums bekommt die ägyptische Abteilung; in dem ersten Stocke des Neuen Museums werden die Gipsabgüsse nach Antiken aufgestellt und das ganze zweite Stockwerk enthält das Kupferstichkabinett.

Florenz. In den italienischen Zeitungen ist von den Veränderungen, die unter Corrado Riccis Leitung zu erwarten sind, viel die Rede. Daß diese sehr umfangreich sein werden, darf man schon jetzt voraussagen; ebenso daß sie viele Wünsche erfüllen, freilich auch mit mancher liebgewordenen Gewohnheit brechen werden. Aber: eine Vereinigung des gesamten Besitzes an Florentiner Kunst aus dem Trecento und Quattrocento an einer Stelle ist eine zu schöne Aussicht, als daß man nicht gern vieles aufgeben wird. Und werden schließlich unter den Kunsthistorikern viele sein, die der »Tribuna« eine Träne nachweinen, die schließlich in ihrer heutigen Gestalt längst nicht mehr repräsentiert, was die ersten Großherzöge damit darstellen wollten?

Aber all das gehört der Zukunft, gewiß einer nicht nahen Zukunft an. Man darf von Ricci erwarten, daß in dieser auch Unbekanntes aus den bisher fast unzugänglichen Depots, deren Besitzstand sehr groß sein soll, seine Auferstehung erleben wird. In den Sammlungen aufgestellt ist genug, das unbeschadet seinerseits für depotreif befunden werden kann.

Unter den kleinen Veränderungen des Interims darf man hervorheben, daß Leonardos »Anbetung der Könige« jetzt den Ehrenplatz im Toskaner Saal — wo bis jetzt Sartos Harpyien-Madonna hing — erhalten soll. Zwei Porträts von Bronzino und Vasari sind, um auf der Wand Raum zu schaffen, einstweilen im ersten Korridor auf Staffeleien gestellt worden. Leonardos Bild aber ist, aus dem Rahmen herausgenommen, für kurze Frist ebenfalls auf einer Staffelei aufgestellt und in nächster Nähe dem Auge dargeboten[1]).

Dabei kann man sehen, daß unter dem Rahmen ein etwa 4—5 Centimeter breiter Streifen versteckt war. Dieses Stück birgt rechts und links einige nicht uninteressante Pentimenti. Der Mantel des alten Mannes in der vordern linken Ecke war ursprünglich noch breiter ausladend angelegt; der Jüngling zur rechten, vorn in der Ecke, hatte den Arm in stärkerem Winkel eingestellt. Als die Komposition in begrenzende Linien eingefaßt wurde, kamen diese Partien außerhalb derselben zu liegen, und Leonardo veränderte hier die Haltung des Arms, dort die Linie des Mantels. Die Färbung des Bildes an diesem Streifen ist übrigens ein schmutziges Dunkelbraun.

Im Zusammenhang mit Florentiner Dingen darf hier eines in diesen Tagen viel genannten angeblichen »Selbstporträts von Michelangelo« gedacht werden. Es verlohnte nicht, von dieser Angelegenheit hier zu sprechen, wenn nicht Ricci, zur Abgabe seiner Meinung aufgefordert, eine interessante Aufklärung über das in der Galerie der Uffizien bewahrte »Selbstporträt« gäbe (Giornale d'Italia vom 19. Januar). Das jetzt aufgetauchte Bild kann nicht, wie behauptet wird, identisch sein mit jenem Bild, das früher den Strozzis gehörte. Denn im Archiv der Uffizien existiert ein Brief vom Jahre 1771, worin der Duca Strozzi dem damaligen Direktor der Galerie das in seinem Palast bewahrte Bildnis für die Malersammlung als Geschenk übermittelt. Jenes andere Werk muß sich also nach einer neuen Provenienz umtun. —

Einige weitere, bisher unbekannte Zeichnungen Michelangelos, darunter eine sehr interessante Studie für ein Tondo des Wunders der ehernen Schlange, sind zur Ausstellung gelangt. P. N. Ferri wird dieselben demnächst veröffentlichen. —

Die Firma Giacomo Brogi hat den ersten Teil ihres Gesamtkatalogs — Bilder, Fresken und Mosaiken — erscheinen lassen. Man wird darin eine Reihe wertvoller, sonst nicht erreichbarer Aufnahmen finden. Ferner ist ein neuer Katalog der reichen Kollektion von Photographien erschienen, die einst von Philpot nach Zeichnungen aufgenommen worden sind. Sind auch die Aufnahmen nicht immer so gelungen, als unsere Ansprüche es wünschen, so ist für den Kunsthistoriker diese Sammlung wegen der großen Anzahl seltener Blätter unentbehrlich. Die Negative sind im Besitz der Firma Thos Strange & Co., Bor-

1) Jetzt hat es seinen Platz an der Wand erhalten und erscheint in bester Beleuchtung hier eine völlig neue Schöpfung.

gognissanti 14, die den nach dem Stand gegenwärtiger Kennerschaft gearbeiteten Katalog auf Wunsch zusendet.

G. Gr.

Das **Städtische Museum zu Magdeburg** hat das große Gemälde »Welken« von Hans Unger — bekannt durch die Sächsische Kunstausstellung Dresden 1903 — angekauft.

Max Slevogts treffliches Gemälde »Andrade, das Champagnerlied als Don Juan singend« ist soeben von der Stuttgarter Galerie erworben worden.

DENKMÄLER

Die »Vossische Zeitung« erfährt aus Wien; daß der Bildhauer Schimkowitz den Auftrag erhalten hat, ein **Brunnendenkmal für Schwind** dicht neben dem Hofmuseum zu errichten, wofür einige Mecäne das Geld aufgebracht haben.

WETTBEWERBE

Das **Bayerische Gewerbemuseum** in Nürnberg schreibt für König Ludwigs Stiftung folgende Aufgabe auf das Jahr 1904 aus: Ein freistehender Ausstellungsschrank, dessen Herstellungskosten den Betrag von 500 M. nicht überschreiten soll. Preis 300 und 200 M. Einlieferung bis 1. Juli 1904.

VERMISCHTES

Berlin. Die Feier des Geburtstages des Kaisers in der Akademie der Künste brachte eine Überraschung. Die Rede des bekannten Kirchenbaumeisters Johannes Otzen über *»Das Moderne in der Architektur der Neuzeit«* gehört zum reifsten, was bisher über die Kunstbewegung der Gegenwart gesagt worden ist. Über den Parteien stehend, und aus dem Schatze reichster Erfahrung schöpfend, wies der Vortragende nach einer Einleitung über das Verhältnis der preußischen Könige zur Kunst zunächst die Notwendigkeit der modernen Bewegung nach und gab dann in großen Zügen ein Bild von ihren Errungenschaften, ohne ihre Mängel und Ausschreitungen zu verschweigen. Sehr fein war die Parallele zwischen den heutigen Zuständen und denen unter Friedrich II. Dem großen König ist es zum schweren Vorwurf gemacht worden, daß er sich der jungen deutschen Dichtung gegenüber vollkommen ablehnend verhalten hat. Allein unter seiner Gunst wäre sie vielleicht zu einer Treibhauspflanze geworden, während sie so in der frischen Luft gedeihen konnte wie eine junge Eiche. So wird der Widerstand der leitenden Kreise auch der modernen Kunst zum Vorteil gereichen, weil er sie zur Selbstzucht zwingt. Allerdings besteht — das könnte man gegen den Vortragenden einwenden — denn doch noch ein Unterschied zwischen Ablehnung und Unterdrückung. Gerade weil die Rede sich von aller Polemik frei hielt und jeder Ausdruck aufs sorgfältigste abgewogen war, machte sie ersichtlich einen tiefen Eindruck. Dabei fehlte es aber nicht an freien und mutigen Worten. Wohl zum erstenmal an einer solchen Stelle ist von dem »glänzenden Meteor«, dem »großen Philosophen« Friedrich Nietzsche gesprochen worden. Da die Rede demnächst im Drucke erscheinen wird, können wir es uns versagen, näher auf sie einzugehen, empfehlen aber ihre Lektüre um so angelegentlicher.

Rom. *Appartamento Borgia.* Die Privatgemächer des Kardinal-Staatssekretärs sind inzwischen soweit fertig geworden, daß die Übersiedlung dorthin erfolgen konnte. Immer aber dient das Appartamento Borgia noch für Audienzen und Sitzungen, und dabei wird es auch zunächst wohl bleiben. Aber man ist im Vatikan sichtlich bemüht, dem Publikum den Besuch der Gemächer zu erleichtern. Ein Gesuch an Seine Eminenz wird niemals abschlägig beschieden, und man kann die herrlichen Räume jetzt täglich zwischen 2 und 4 Uhr sehen. Allerdings ist damit das Vermächtnis Leos XIII. noch nicht der Öffentlichkeit zurückgegeben, um so mehr als die beiden Gemächer der Torre Borgia noch immer zu Privatzwecken dienen und nach wie vor unzugänglich sind. Aber die vier Hauptsäle sind doch durch diese neue Bestimmung in den Schutz des Publikums gestellt, und jedermann kann sich überzeugen, daß sie musterhaft gehalten werden. Veränderungen sind nur wenige zu verzeichnen, und sie bedeuten eigentlich Verbesserungen. Aus dem Saal der Päpste wurden die Waffen entfernt, unter denen sich nichts von Bedeutung befand. Er macht allerdings jetzt durch die große Leere einen kälteren Eindruck als früher. Die folgenden drei Zimmer sind einfach und vornehm eingerichtet. Vor allem das Katharinen-Gemach hat unendlich gewonnen durch die riesige Tafel in der Mitte mit dem Purpurteppich und alten Lehnsesseln ringsherum. Er dient zu allen Sitzungen von Kongregationen, politischen Beratungen u. s. w., bei denen der Kardinal-Staatssekretär präsidiert. Man kann sich keine Vorstellung machen, wie unendlich die Pracht der Wand- und Deckenmalereien durch dieses vornehme Ameublement gehoben wird. Dazu kommt, daß alle Räume elektrisches Licht erhalten haben, das in den düsteren, nach Norden gelegenen Gemächern auch am Tage von größtem Nutzen ist. Es ist überdies so kunstvoll angebracht, daß das ganze Lichtmeer auf die Lünetten und das Gewölbe fällt, so daß das Auge fast geblendet wird von der Pracht des Goldes und der Farben. Es muß endlich betont werden, daß der Erhaltungszustand der denkbar beste ist, daß an den Wänden nicht ein Nagel eingeschlagen wurde, daß selbst die Möbel grundsätzlich die Wände nicht berühren. Glänzendere Empfangsräume hat schwerlich je ein Kirchenfürst zur Verfügung gehabt, und man muß fürchten, daß sich Mery del Val nicht beeilen wird, diese Herrlichkeit preiszugeben.

In der englischen Provinz Sussex ist am 18. Januar **Knepp Castle** niedergebrannt und die Kunstwelt hat damit nicht nur die Vernichtung eines der schönsten englischen Schlösser zu beklagen, sondern zugleich auch einer Reihe großer Meisterwerke der Malerei. Unter den verbrannten Bildern befinden sich z. B. acht Porträts von Holbein, darunter eines der Anna von Cleve, einige Porträts von van Dyck, Hals u. s. w.

Von dem Ausschuß für die Leipziger Ausstellung in St. Louis (Geschäftsstelle Kunstgewerbemuseum) wird uns geschrieben: Um Mißverständnissen vorzubeugen, teilen wir mit, daß die **Teilnahme Professor Klingers** an den Arbeiten für den Leipziger Musiksaal keineswegs den Beschlüssen des Weimaraner Künstlerbundes widerspricht, da Herr Professor Klinger bereits am 31. März 1903 seine Mitwirkung an dem Leipziger Unternehmen in bindender Weise zugesagt hatte. Die Vorgänge aber, die am 15. Dezember 1903 zur Konstitution des Künstlerbundes führten, spielten sich erst vier Monate später im September ab.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 15. 12. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG DER LEHR- UND VERSUCHSATELIERS VON HERMANN OBRIST UND WILHELM VON DEBSCHITZ

Von Franz Dülberg

Mitunter hört man die Behauptung, der neue Stil, die Formensprache unserer und keiner anderen Zeit, sei da. Von England erzählt es uns jede neue Nummer des vortrefflich geleiteten »Studio«, in Holland treten wirklich Häuser, in denen indische Blütenfülle und nordische Festigkeit sich vermählen, ganz unbefangen neben die vorgebeugten Giebelguirlanden des 17. Jahrhunderts, in Paris suchen feingeistige Kunstlehrer den Besuchern der Rue de la Paix neugeformten großen und kleinen Schmuck zu verkaufen (ohne daß dabei die Leute, die Millionen an ihre Wände zu hängen haben, irgendwie aus ihrem Louis Quinze oder bestenfalls Empire herauszustöbern wären), und in München sieht man, hübsch draußen in den neuen Straßenzügen, Mietshäuser mit leis runden Erkerbuchtungen, schwer verdaulichen Wellenlinien der Dächer und allerhand Gold, Grün, Blau und Rot in Linien und selbst Flächen des billigen Stuck-, Zement- und Betonbewurfs. Dabei wird im Mittelpunkte dieser Stadt ein Rathausanbau aus edelstem Stein fertig; in großer Entfernung sieht er fast so aus, als hätten die Bürgerschaften einer flandrischen oder burgundischen Stadt um 1400 sich in ihm wohl fühlen können.

Es ist in Schwabing, jenem Viertel der Stadt, wo eine Anzahl merkwürdig fühlender Künstler, Schriftsteller und Philosophen sich Gärens halber aufhalten. Ein Neubau jener eben beschriebenen Art. Man tritt zunächst in einen ziemlich großen, in Zukunft wohl einem Käseladen dienenden Raum, in dem kalt und gipsig einige Brunnenmodelle und plastische Entwürfe stehen. Dann über eine schreckliche, zu beiden Seiten von feuchter Neubauluft umwehte Holztreppe hinauf. Die weiße Frische der Wände wird durch aufgehängte Tannenkränze und dunkel gemusterte Buntpapiere kaum erträglicher. Oben dann in elf meist nicht sehr großen Zimmern allerhand Aquarelle, Möbel, Wandfriese, Stickereien, Metallarbeiten, Buchschmuckentwürfe: die vorläufigen Ergebnisse einer seit etwa einunddreiviertel Jahren bestehenden freien Akademie. Ein Bildhauer von weithin tönendem Ruf und ein junger Maler, der bald in täglichem Lehren und Eingreifen einen wesentlichen Teil der Arbeit sich eroberte, haben die Schule begründet. Beider Erscheinungen von heller nordischer Vornehmheit und von jener gepflegten Durchbildung aller Lebensäußerungen, die in Deutschland endlich einmal das schwielig pathetische Gerede von der hohen und göttlichen Würde der Künste verdrängen sollte.

Alles künstlerische Grundgefühl ist vielleicht im letzten Sinne wollüstiges Herrscherwissen: die Vergewaltigung der Natur und des Lebens ist es, was uns freut. Renaissancewerk wurde den Feinsten als tägliche Umgebung unerträglich: nur die fessellose Natur blickte aus solchen Arbeiten entgegen, und die altgewordenen Bändigungen der Formensprache konnten keine Siegesfreude mehr wecken. Los von der Natur durch tiefstes Einwühlen und Einfühlen in die Natur, war der unausgesprochene Kampfruf. Etwas mager, etwas seltsam tasterisch sahen die neuen Formen dann oft wohl aus; manches erinnerte an den Eiertanz moderner Komponisten, die der naheliegenden und wirksamen Harmonie aus dem Wege gehen, weil der Platz leider schon von Beethoven, Wagner oder gar Meyerbeer besetzt ist.

Herbst- und Winterfrucht, der Mispelzweig, der mähnige Tannenzapfen sind die neuen Entdeckungen, der gebrochene Ast, das Skelett, der dreischenklige Hühnerknochen sind die neuen Fesselungsformen der Obristschule. Anklänge an Gotik konnten so nicht ausbleiben; auch werden, wieder ganz nach Art der Musik, bestimmte Zierformen immer von neuem zerlegt, verknüpft und abgewandelt. Die verba ac signa magistri schauen fast überall hervor; sehr stark auch die des jungen Meisters W. v. Debschitz.

Eine aber — die Frauen sind diesmal interessanter als die Männer — ist eine Natur im Goethischen Sinne, nur etwas Eisen scheint ihr noch zu fehlen. Anna Mährlen — der Name klingt gut an, denn das Märchen in all seiner prangend sinnlosen Furchtbarkeit, in seinem waldigen Einschlingen ist ihr Reich. In kleinen Aquarellen ist sie am glücklichsten. Auf einem Felsen unter gebreiteten Baldachinen riesiger Farrenkräuter steht ein junges fast erwachsenes Mädchen. Durchsichtig grünes Gewand läßt den so schlanken und zugleich so nervigen Bau erkennen. Zurück-

gestreckten Armes, gespannten Atems blickt sie in das von Pflanzenungeheuern erfüllte, orange durchsonnte Tal. — Ein andermal sitzt die Prinzessin, noch ein Kind, in dicht wucherndem Laub. Andächtig und treu blickend spielt sie mit kleinen Vögeln. Herab hängt über einem Zweige die verheißene Krone. Grüne flächige Lichter auf dem Kleide, grün und schwarz im Waldgewirr, ein leuchtendes Orange wieder in den Hintergründen. — Wieder in anderer Abwandlung sitzt ein Mädchen, rot gekleidet, auf tragend geschwungenen Riesenblättern und blickt sehnsüchtig gegen die Sonne. — Ein kleinstes, sehr kräftiges Blatt zeigt ein Kind auf einem Aste; Gefahr ist, daß das Netz einer Riesenspinne die Kleine umzieht. Geschickt sind zwei winzig kleine rote Flecken des Kleides gegen stumpfes Grün und Gelb gesetzt. — Besonders zart, auch sehr glücklich in der Raumverteilung ist eine kleine Stiftzeichnung: ein Kind, das Königskerzen in den Händen, ruhig offenen Auges durch ein weites Tal zwischen starkarmigen Bäumen schreitet: Ludwig Richter ohne seine Härte und seine mitunter doch erschreckende Biederkeit. — Nicht ganz so gut wie mit Menschen und Pflanzen gelingt es der Künstlerin mit den Tieren. Da ist doch Markus Behmer ein flotterer Direktor unmöglicher Menagerien. Ihr größtes Stück läßt uns einen schöngeschweiften Paradiesvogel sehen, der stolz von einem Ast auf einen kleinen Zeisig herabschaut. Der Linienfluß ist gut, das Ganze aber etwas leer. Auch ist der als »Ort der Handlung« dienende braune Mispelzweig über violettem Grund zu wenig romantisch »übersetzt«. — Einheitlicher ist ein bescheideneres Stück: ein Uhu in wirrem Baumgezweig, alles grau und weiß, nur die Augen des Tieres in glühendem Rot. Recht schlagkräftig eine kleine Lithographie in drei starken flächigen Farben: der grünste aller Frösche ist vor blauem Himmel auf eine gelbe Stange geklettert und lugt neugierig aus. Die Wirkung der Diagonallinie hier klug den Japanern abgeschaut. — Am meisten Stimmung bringt vielleicht eine rein landschaftliche Zeichnung in Grau und Weiß: zerbrochenes knochenhaft zerrissenes Holz ragt auf öder Heide gegen den bewölkten ziehenden Himmel.

Der Gesamterscheinung gegenüber liegt der Vergleich mit Heinrich Vogeler nahe; der Worpsweder Meister ist stärker und vorläufig reicher an Tönen; die eben auftretende Schülerin erscheint reiner von fremden Zwecken und bei aller Morgendumpfheit doch schon durchsichtiger.

Von »freier« Malerei erscheint sonst wenig in der Ausstellung. Hugo Steiner-Prag bringt eine Reihe farbiger Bilder für Bücher (Andersens Märchen u. s. w.), nicht immer sehr eigen in den Formen. Echte Schauerstimmung hat ein Blatt, wo eine junge Dame am See steht und nächtlich die geköpften Weiden vom Phosphoreszieren des alten Holzes gespenstisch leuchtende Menschenaugen bekommen — aus dem See hebt sich wie eine riesige blaugrüne Welle das Gesicht des Wassergeistes melancholisch blickend. Farbig recht reich ist ein Pastell: der Platz einer alten Stadt mit Brunnenmännchen, blauen Abendschatten vom Berge her, orangeleuchtenden Fensterchen und roten Dächern. Von demselben Künstler sieht man auch einen sehr gut vereinfachenden, nach Art mancher Norweger etwas hart witzigen Kinderfries für Schablone in Schwarz, Weiß, Braun und Gelb: die drei größeren Kinder streiten sich um das Wägelchen des Jüngsten herum und werden von der drolligen schwarznasigen Großmutter verfolgt. Vereinzelt stehen Arbeiten wie Friedrich Adlers in der Beleuchtung hübsche Tiroler Gebirgslandschaft, die dunstig gestimmten Landschaften von M. Funke — niedrige tiefgrüne Apfelbäume im Abendnebel, drei dicht zusammenstehende halb entlaubte Bäume vor grünem weiten Feld —, und ein herb frisches, etwas japanisierendes Blatt von Agnes Schmitz-Dieterich, das fleckenhaft gearbeitet ein Riesenspinnennetz in hochstämmigem Walde vor uns glitzern läßt. Eine kosmische Phantasie entfaltet H. Schmithals in einem bescheiden als »Bewegungsstudie« bezeichneten, mit stark körperhafter Farbe gemalten Bilde. Im unendlichen blauen Himmelsraume fallen durch ein langgespanntes Astnetz, in dessen Mitte ein grünes lebendes Auge ruht, von braunrotweißem Zentralfeuer ausgeworfen, rot, violett, und blaugrün strahlende Kugeln!

Der »angewandten« Künste massivste und anspruchvollste bleibt immer die Architektur. Das Beharrendste von allem, eine Dorfkirche neu zu gestalten, versteigt sich hier Schülermut. In den hochgestellten, sich überschneidenden Spitzbogen der Außenansicht, in dem blaudunkeln wie mit Riesenknochen drohenden Innenportal entfernt sich W. v. Wersins, wie ich fürchte, lichtarmes Gebilde doch dem Sinne nach nicht weit vom Gotischen. Stärker ist desselben Künstlers Modell einer Brunnenanlage. Ein rechteckiges Becken, hufeisenförmig überwölbt. Aus verästelten Knotungen fließt das Wasser nieder. Das Ganze mutet prähistorisch an, wie ungeheuere Mammutgliedmaßen. Einen anderen Brunnen entwickelt M. Pfeiffer aus einem Pinienzapfen heraus. Das Experiment, die neuen Formen zu einem kultlichen Zwecke zu verwenden, wagte der Synagogenvorstand zu Laupheim. In diesem Auftrag schuf Friedrich Adler eine vertiefte Deckenfüllung in Stukko, rund, kräftig profiliert: Verzweigungen, die gotischem Blattwerk fatal ähnlich sehen, wechseln mit Ornamenten, die stark an die von Schiller emphatisch beschriebene »greuliche Ungestalt« des Hammerfisches erinnern. Gelungener wirkt ein anderer Deckenentwurf Adlers, der Sterne mit geflügelten Zacken enthält. Ein schönes Leuchtspiel verheißen seine Aquarelle zu den Synagogenfenstern: fast rein geometrische Muster in Rot, Blau, Gelb und Grün. — In einfachsten Formen starken Eindruck erzielt Großner mit einem lebhaft Obrist nachempfundenen Grabdenkmal: eine weiße Urne in grauer Nische, die mit kräftigem Linienspiel zurückweicht.

Den umfangreichsten Versuch inneren Häuserschmucks auf der Ausstellung bot W. Steinmetz mit der Decken- und Wanddekoration für ein Musikzimmer. Es scheint, alle Musikzimmer müssen auf blau ge-

stimmt sein, seitdem Peter Behrens in seinem Haus, das Lübecks dunklen Ziegelglanz nach Darmstadts Hügeln trug, den festlichen Raum besternter Nacht geschaffen hat. Hier sahen wir in starkblauem Dekor auf violettgrauem Grund an der Decke einen Kranz von Fischgräten, von Rosenkugeln unterbrochen, an der Wand ein tropfsteinartiges Muster, bogig ausgezackt, wieder von strahlenden Rosenkugeln abgelöst. Das Ganze doch etwas zusammendrückend; den Raum, wo dem gefräßigen und vielfach schillernden Tier, Musik genannt, geopfert wird, würde ich doch heller und neutraler wünschen; Überempfindliche würden vielleicht meinen, unter diesem schwerfließenden Blau nur den letzten Beethoven und allenfalls Chopin hören zu können und würden dann frischweg für Mozart und Haydn etwa weiß mit gold, für Gluck hellrosa, für Brahms hellbraun, für Wagner strahlendes Rot und für Richard Strauß orange verlangen: eine ganze Musiketage für die gutbürgerliche Wohnung! Bedeutsamer erscheinen mir einige bescheidenere Entwürfe zu Wandfriesen. So von R. F. Schmitz einer, der rote Bänder auf grün von Guirlandenwerk in orange auf hellviolett durchziehen läßt; aus Bogenlaibungen hangen Dornenkronen und Fäden; ein anderer, wo auf stumpfbraunem Grunde braune Rippenbogen sich wölben, in deren Spannung sich zu Balken verdickende braune Fäden herabhangen, darunter grünliche, landkartenartige Flächen. Ein chaotisch starkes Farbengefühl verrät sich in einem Ornament von Schmitz: auf stumpfgrünem Grund eine grüne Sonne mit violettem Kern, von grünen fliegenden Kometen umsaust; eine Schar schäfig geduldiger, mit braunvioletten Härchen versehenen orangefarbener Sterne trabt umher. — Ziemlich mathematisch wirkt ein Wandpapier von D. Polster: einfaches fließendes vertikales Muster in Braun-Blau und balkig auseinandergerissenem Grün und Rot; sehr reich und wellig aber ein Fries von A. Dähne, einer Künstlerin, deren ausgestellte Proben bisweilen wirklich sprudelnde Kraft kundgeben: auf hellgrauem Grund in stumpfgrau und violett verknorrte Weiden, die ihre Arme recken; braune und gelbe Büsche an den Wurzeln.

Bis zu körperlicher Berührung rückt als Möbel der Kunstgegenstand dem Menschen im eigentlichsten Sinne auf den Leib. Die von M. v. Kranz entworfenen Stücke dieser Art dürften auf die mit ihnen lebenden Personen zunächst eine kühlende, etwas ernüchternde Wirkung ausüben: eine Schlafzimmereinrichtung in hellem naturfarbenem Holz in sehr einfachen geometrischen Linien, die gern nach unten zu schräg zusammengehen; Stühle mit weit und sanftbogig greifenden Lehnen. Ein Büffet, olivengrau, in halbem Achteck vorspringend, mit hellgelben Intarsien, die, alle acht voneinander verschieden und wohl unter dem Eindruck zerfaserter Baumblätter entstanden, doch leicht die schreckende Vorstellung fliegender Pfeile und geschwungener Tomahawks erwecken.

Keramik und Metallkunst sind nicht allzureichlich vertreten. Gefäßentwürfe von Wilh. Preißler, fast ornamentlos, mit wenigen Hebungen und Senkungen der Fläche und einigen Buckelungen geformt. Gut aus dem Material empfunden ein blanker Zinnleuchter Friedrich Adlers, zweiarmig, mit einfachster Buckel- und Bogenzier. Von demselben Künstler und auch von D. Polster Tintenfässer in dunkler Bronze, nur durch Einbuchtungen und Bogen modelliert. Wie ein eisern behelmtes Haupt hebt sich das Tintengefäß über der breit ausladenden Federschale: das ganze Gerät starr, urweltlich feierlich — ein Mensch der Tertiärzeit könnte sich solchen Werkzeuges beim Niederschreiben seiner Herzensergießungen bedienen. Viel frischer wirkt ein Bronzeteller von A. Dähne: in der Mitte schießen aus gezackter Buckelung Strahlen wie die rotierenden Garben eines Feuerrades. Ansprechend ist auch ein Petschaft von A. Sprengel: ein finster und zusammengekniffen blickender Menschenkopf als Herme.

Reich und schimmernd tritt die Stickerei in dieser frauenhaften Ausstellung auf: gründete doch Hermann Obrist seinen Ruf bei den Vielen durch die Linien- und Farbenspiele in Seide und Atlas, die er vor Jahren im Berliner Kunstgewerbemuseum zeigte. An das ruhig tanzende Licht des Labradorits erinnert eine Tischdecke von Bertha Froriep, deren orangefarbene Seide in Stickerei und aufgenähter blauer Seide ein Kreuz trägt, dessen Kern aus violetten Spiralen sich herausentwickelt und dessen Zweige in grünen Seidenfäden sich zu mächtig tragenden Bäumen auswachsen. Matter, in vornehmer Blässe erscheint eine langherabhängende Decke von P. v. Kienle: auf grauem Seidengrund verflochtenes Astwerk in violett mit hellgelben Staubblüten. Nach unten zu werden die Zweige hängender und gießen zuletzt den Staub in breiter Masse hinab. Verwandt in der Empfindung ein Storesentwurf in weiß und grau von S. Demuth, senkrechtes Muster mit quadratischen Verknüpfungen. Stärker, pochender die Arbeiten von M. Funke. Eine Decke in gelber aufgenähter Stickerei auf grauem Grund: Äste, die einander sich entgegenstrecken mit wenigen grünen Strahlen. Besonders eindrucksvoll aber ein Wandteppich auf blaugrauem Wollstoffgrund. Verlangend streckt sich von oben rechts baumästiges Gewirr aufgenäht und gestickt in stumpfem Aschbraun herein. Hinter dem Astwerk rotviolette Sterne auf blauer Seide. Gestickte gelbe Halbmonde fallen, nach unten spärlicher werdend, über die ganze Fläche hinab. Eine eigene metallische Kraft erscheint in drei Füllungen von E. Imhof. Die mittlere ein stahlblauer Baum, von dessen Zweigen keulenartig geformte braune, rostbraune, gelbe und weißliche Blüten niederregnen. Weniger glücklich und weniger unabhängig kommen mir die Arbeiten von S. Pasch vor. Eine Decke mit grauem Grund; aus verschlungener Wurzel wachsen drei blühende Dolden empor, die mittlere ganz hell, die seitlichen in braun und weiß. Das Ganze ist sehr klar aufgebaut, die Linien der Wurzel aber erinnern bedenklich an die vornehme Zier der Einbände, die Grolier einst seinen geliebten Aldinen umlegen ließ. Die rechte Vornehmheit der Farbenwirkung scheint einem groß angelegten, freilich nur im bemalten Entwurf vorhandenenen Theatervorhang versagt. Auf kraßbraunem Grund blaues herabhängendes spitz-

bogiges Ornament, an Schilde und Schwerter mahnend. Die größeren Zierstücke oben von gelbem flächigen und strahligen Dekor unterbrochen, die schmäleren mit fädenartiger grüner Zier umsponnen.

Nach langer nüchterner Zwischenzeit empfindet man das Buch jetzt wieder als Möbel, als ein Ding, das auch einen Körper hat. Die Pflege des nach Papier, Druckanordnung, Format, Gestalt der Anfangsbuchstaben, des Titels, des Einbandes wohl aufgebauten Buches ist vielleicht die beste Schutzwehr gegen das sinnlose Verschlingen von Gedrucktem. In der Ausstellung sah man eine Reihe von Konkurrenzentwürfen für ein Titelblatt der Bruckmannschen Zeitschrift »Dekorative Kunst«; ich würde dem Blatte von K. von Boetticher — rote Fruchtkugeln auf feldstuhlartig verschränktem Astwerk — oder dem von Laura Lange — ein blaues gezacktes Schild, aus dem leichenhaft herabhängend Garben, im ersten Ansatz weiß, sich entwickeln — den Vorzug gegeben haben. Vor allem dem Dienste des Buches hat sich Agnes Schmitz-Dieterich geweiht, ein ausgesprochen frauenhaftes, sehr präzises, sicheres, ein wenig spitzes Talent, das sein außerordentliches Geschick im Skelettieren der Dinge auch in einer Naturstudie, herabhängende Äste vor braungelbem Grund, bekundet. Die zahlreichen von ihr gezeichneten Titelblätter, Kopfstücke und Zierleisten sind mitunter etwas stachlig, wie Weihnachtsbaumschmuck. Sehr fein ein Titelblatt mit einem stark im Kontur betonten, auf Käferbeinen stehenden schildförmigen Ornament, vor dem eine auseinander strebende und wieder sich zusammenfügende Rosenhecke sich wölbt: vor dem ganzen blockartig eine einfache Schrifttafel. Besonders eigen eine Umrahmung, Blütenzweig und Ähre, mit einem sich unten stark aussprechenden Aste, von dem drei fast senkrecht emporsteigende und dann pfeilerartig zurückschießende Zweige sich erheben.

Das Vonuntenheraufarbeiten ist es, was ruhelose Sympathie für die Obristschule erweckt. Mancherlei wird ja jetzt im nebelvergrauten München gezeigt: im Kunstausstellungsgebäude eine reiche Ausstellung von Werken Moriz von Schwinds, den man wieder einmal mit allen Mitteln von den Toten auferweckt, in Heinemanns vornehm von Seidl erbautem Geschäftspalais ein stattliches Stelldichein aller, die in München Namen und geprägten Marktwert haben, ein neuer frischer Frontangriff der »Phalanx« — aber nichts läßt so zum Verweilen wie die bisweilen zu liebendem Mitleid, oft genug aber zu warmer Mitfreude zwingenden, ringenden Versuche in den engen Zimmern des noch feuchten Schwabinger Neubaues.

DIE SCHWIND-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

München beherbergt zur Zeit eine Ausstellung, die hinhinsichtlich der darin enthaltenen Werke als eine bedeutende bezeichnet werden muß, in bezug auf den Besuch aber Grund zu mancherlei Überlegungen bietet. Es ist die aus Anlaß des hundertsten Geburtstages Moriz von Schwinds veranstaltete Vorführung seiner Werke, die innerhalb weniger Tage von Professor von Reber und den Herren des Königlichen Kupferstichkabinetts zusammengebracht wurde, nachdem die Idee, den lange Zeit in München ansässig gewesenen Meister zu ehren, wirklich erst in allerletzter Stunde jene Unterstützung erfuhr, die man eigentlich als etwas Selbstverständliches hätte voraussetzen dürfen. Sie kann den Anspruch nicht erheben, eine umfassende genannt zu werden, trotzdem sie numerisch sehr umfangreich ist und beinahe sämtliche Räume des Ausstellungsgebäudes am Königsplatz (Sezession) einnimmt. Manches hätte füglich als nichtwesentlich in Betracht kommend wegbleiben können. Der Wert der Sache hätte darunter absolut nicht gelitten. Was aber als vorzüglich daran gelten muß, ist das historische Zusammenfassen der Gesamttätigkeit des genialen Künstlers. Seine frühesten Arbeiten sind ebenso vertreten wie die Schaffensresultate seines Lebensabends. Wo die Originale nicht zu beschaffen waren, sind sie durch Reproduktionen vertreten. Aus den zahlreich vorhandenen Originalen mag sich ein jeder den Geist der Erscheinung in solchen Fällen dazu denken. München zollt dem Toten seine Ehrerbietung in einem Maße, wie man es bei den zahlreichen sonstigen Ausstellungen nicht gewohnt ist: Die Säle vermögen den Menschenstrom kaum zu fassen, der aus- und einflutet. Die Stimmung ist eine beinahe andächtige zu nennen. Man hört selten ein lautes Wort, es sei denn, daß jugendliche Erscheinungen ihrer Freude treffenden Ausdruck geben vor diesen Schöpfungen, die aller Äußerlichkeit, allen auffallenden Wesens bar die Arbeit eines Mannes weisen, dem Poesie und Kunst entströmten, wie der Erddampf dem frisch geackerten Boden. Es ist alles so urecht, so urehrlich. Eine unglaubliche Schaffenskraft entspricht dem Schaffensdrang, den Schwind besaß. Und wie hat er ihm Ausdruck zu geben vermocht. »Schaun's, die Natur studiern«, sagte er eines Tages zu dem ihm befreundeten, noch unter uns weilenden Arzte Dr. Hellermann — »das ist schon recht, aber wenn einem nix einfallt, dann nutzt ihm die Natur eh nix«. Und was er zum gleichen Freunde sagte: »Wenn ich weiß, was ich will, na hab' ich a Hand wie a Schraufen (Schrauben)«, das spricht deutlich aus diesen Werken, deren ganzes Wesen von einer unglaublichen Klarheit durchzogen erscheint. Der »Clou« ist der im Besitze des Freiherrn v. Frankenstein befindliche Zyklus »Aschenbrödel«. Die »Schöne Melusine« ist durch eine Reihe sehr weit entwickelter Entwürfe, Besitzerin die Tochter Schwinds, Frau Dr. Bauernfeind, vertreten. In der »Lachner-Rolle«, einem unglaublich langen Bildstreifen mit Federzeichnungen, die das Leben und Wirken seines genialen Freundes, des Komponisten Lachner, in 42 Abteilungen zeigt, ist der Humorist Schwind so recht zum Ausdruck gekommen. Und welche tiefgründige Poesie liegt nicht in dem wundervollen Bilde der Linzer Donaubrücke! Aus der Privatbibliothek des Königs von Bayern stammt die ganze große Reihenfolge der Entwürfe für die Geschichte der Oper, aus dem Besitze der Erben Sch's. eine große Reihe wundervoller Zeichnungen und Bilder, darunter die Entwürfe zu den Altarbildern der Münchener Frauenkirche, die Kartons zu den Fresken der Reichenhaller Pfarrkirche, daneben aber auch Arbeiten, die es deutlich fühlen lassen, welche Freude am Leben selbst den herrlichen Mann durchwob. Ein Bildchen wie »Marie Spaun auf dem Gmundner See« ist der Inbegriff fein menschlichen ebenso wie malerischen Empfindens. Eine Reihe von Porträts zeigt ihn abermals von einer andern Seite, kurzum es ist ein Reichtum ohnegleichen in diesen Räumen aufgespeichert. Köstlich sind Jugendarbeiten, Lithographien, die z. B. in einer Suite von Blättern die Erlebnisse schildern, welche einer Alt-Wiener Gesellschaft anläßlich einer Landpartie widerfahren. Ungezählt ist die Reihe von Handzeichnungen, von Radierungen, von Holzschnitten, die alle Glieder sind in der langen Lebenskette

dieses Auserwählten, des Arbeiten immer Recht behalten werden, mag die Zeitströmung auch sein wie sie will. Es ist Kunst, die da ausgebreitet ist. Die Mache und das Experiment spielen keine Rolle. Alles ist »echt« — und das Echte bewährt sich zu allen Zeiten. Und wäre den verdienstvollen Männern, welche dieses Gesamtbild sozusagen aus dem Boden stampften, Gelegenheit und Mittel geboten worden, die Dinge auch in jenem Rahmen zu bieten, den sie verdienen, so wäre die Münchener Schwindausstellung auch in dieser Beziehung eine der bedeutsamsten Erscheinungen geworden, welche die Musenstadt an der Isar seit einem Vierteljahrhundert bei sich entstehen sah. Freilich die Würde, die in all diesen Arbeitsäußerungen liegt, verleugnet sich auch nicht in der großen, großen Schlichtheit der gesamten Anordnung. *B.*

BÜCHERSCHAU

Erinnerungen an Ernst Stückelberg von Basel. 1831 bis 1903. Zürich, Verlag der »Schweiz«, A.-G.

»Am 14. September dieses Jahres ist Ernst Stückelberg gestorben. Das ganze Schweizerland hat diesen Hinschied als einen schweren Verlust empfunden. Man wußte: einer der besten ist nicht mehr, einer, dessen Hand unsere nationale Wallfahrtsstätte, die Tellskapelle, aufs herrlichste geschmückt, und der in manches Leben einen Strahl des Ewigen, nämlich der hohen Kunst, geworfen hat. Ihm ein kleines biographisches Denkmal zu errichten, zugleich weiteren Kreisen einige seiner schönsten Werke in Reproduktionen zugänglich zu machen, halten wir deshalb für eine nationale uud künstlerische Pflicht«.

Mit diesen Worten beginnt die pietätvolle Veröffentlichung, die wir hiermit empfehlend anzeigen wollen. Ohne jeden Überschwang, in ruhigem Flusse — dem dargestellten Lebensbilde entsprechend — wird die Biographie des trefflichen Mannes vorgetragen und die gegenständliche und ästhetische Bedeutung seiner Hauptwerke, namentlich der Tellfresken, erläutert. Was Stückelberg gekonnt hat, zeigt der reiche Bilderschmuck des Buches: er war kein kühner Neuerer, sondern läßt im Gegenteile den Einfluß gleichgestimmter Künstlerseelen bestimmend auf sich wirken; aber er versuchte auch aus seinem schönen Talente nicht mehr herauszutreiben, als es gesunderweise hergab. In seinen Studien steckt öfters besondere Frische, so vor allem in dem farbig reproduzierten »Sennen aus der Urschweiz«. Das ist ein Prachtkopf. Auch die technische Ausführung der Reproduktionen in dem Werke verdient alles Lob.

NEKROLOGE

In Wien starb am 31. Januar der Landschaftsmaler **Josef Hoffmann**, der 1831 geboren war. Er hat in dem Wiener Museum naturhistorische Wandbilder gemalt und erregte in den letzten Jahren durch die Ausstellung der malerischen Früchte seiner Weltreisen viel Aufmerksamkeit; er war nämlich einer der am weitestgereisten Landschafter und hat nahezu die ganze Welt gesehen und malerisch verwertet. Auch mit Richard Wagner war er in Beziehung getreten und hatte für ihn dekorative Entwürfe gemacht, die jedoch nicht zur Ausführung gekommen sind.

Leopold Goldschmidt, in Paris ansässig, einer der hauptsächlichsten jüngeren Sammler auf dem Gebiete der alten Kunst, ist dieser Tage gestorben. Er sammelte namentlich primitive Bilder; in Brügge hatte er die beiden Portinariporträts von Hans Memling ausgestellt. Auch das Dürerselbstbildnis aus der Sammlung Felix war in seinen Besitz gelangt.

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 22. Januar legte Dr. Stählin seine Beobachtungen an der Kapitolinischen Tensa dar. Als Beschläge eines Prozessionswagens gäben sich die Streifen von gepresstem Erzblech durch Nietlöcher und den eigentümlich geformten Beschlag einer Kante zu erkennen. Ein Bacchischer Thiasos, eine Anadyomene und Szenen aus dem Achilleusleben lagen in breiteren und schmäleren Streifen übereinander. Genaue Beobachtung technischer Merkmale und des gestörten sachlichen Zusammenhanges ergaben weiter, daß die jetzige Zusammenstellung an der Tensa willkürlich, daß aber auch die ursprüngliche schon im Widerspruch mit der durch die Darstellung selbst geforderten stände. Die Entstehung des Kunstwerkes in römischer Kaiserzeit wurde zum Schluß durch überzeugende allgemeine und besondere Beobachtungen nachgewiesen. Professor Petersen kam noch einmal kurz auf Winters soeben erschienenen Typenkatalog antiker Terrakotten zurück, den er als eine glänzende wissenschaftliche Leistung bezeichnete. Er knüpfte daran einige Bemerkungen über die Terrakottenpublikation durch die Generalverwaltung der Berliner Museen und legte dann die vollständige Neubearbeitung des ersten Bandes des Handbuches der Kunstgeschichte Springers durch Adolf Michaelis vor, die er durch die historische Anordnung und Behandlung des Stoffes und die vorzügliche Auswahl der Abbildungen für die brauchbarste unter den populären Kunstgeschichten des Altertums erklärte. Darnach sprach Professor Petersen im Anschluss an eine Reihe neuerer Publikationen von Koepp, Six, Conze, Furtwängler, Schreiber, Ujfalvy über die Porträts Alexanders des Großen. Vorangestellt wurden die direkt bezeugten Bildnisse, die Herme mit Inschrift im Louvre, der Sarkophag von Sidon, das Pompejanische Mosaik, die trotz des Einspruches von Koepp anzuerkennenden Porträts Alexanders auf Vasenbildern, und endlich die Münzbilder des Lysimachos. Weiter führte der Vortragende aus, daß die von Jahr zu Jahr sich mehrenden Alexanderbildnisse nur auf Kombinationen beruhten oder auf dem Vergleich mit Angaben über die äußere Erscheinung Alexanders, allerdings nicht des lebenden Helden, sondern seiner Bildnisse. Ebenso seien die Epigramme auf verschiedene Nachbildungen in Erz bezogen worden, aber zu einer zwingenden Identifikation mit dem Speer-Alexander Lysipps reichten sie nicht aus. Somit seien in den Worten Plutarchs nur drei Charakteristica gegeben: Hebung des Kopfes auf seitlich gewandtem Halse, der schwärmerische Aufblick zum Himmel und das über der Stirn emporsteigende und an den Seiten niederfallende Haar. Dies seien auch die Merkmale, nach denen die Köpfe auf dem Kapitol, beim Baron Baracco und in Chatsworth auf Alexanderporträts bestimmt worden seien. Blicke man dann aber auf seine direkter bezeugten Bildnisse zurück, so finde man in ihnen jene drei Merkmale immer weniger ausgesprochen. In der Tat zeige der Vergleich mit Werken wie die Knidierin des Praxiteles, die Niobe oder der Meleager Medici oder der Götterköpfe wie Asklepios von Melos oder Zeus von Otricoli, daß die griechische Kunst in ihrem Streben, bewegte Seele und erregte Empfindung, namentlich in jugendlichen Gestalten männlichen wie weiblichen zum Ausdruck zu bringen, eben jene drei Züge schon an Alexander dem Großen ausgeprägt hatte. Die alles überragende Idealgestalt des jugendlichen Helden rief dann von selbst eine Steigerung jener Züge zum höchsten hervor. *E. St.*

DENKMALPFLEGE

Neapel. Die Restauration des Triumphbogens Alphons' I. im Castello Nuovo, welche Adolfo Avena mit Eifer und Sachkenntnis seit Jahren leitet, wird in zwei bis drei Monaten vollendet sein. Zur Zeit ist der Bogen durch das Gerüst noch völlig verdeckt, aber es bietet willkommenste Gelegenheit, das Monument in seinen kleinsten Details zu studieren. Avena beabsichtigt über den Triumphbogen, um dessen Geschichte sich vor allem Fabriczy verdient gemacht hat, ein größeres Werk zu publizieren. *E. St.*

SAMMLUNGEN

Die **Dresdener Gemäldegalerie** hat durch letztwillige Verfügung des dortigen Rechtsanwaltes Lesky zwei wertvolle Bilder geschenkt bekommen: »Das Bad der Diana« von Heinrich Franz Dreber und »Pan verfolgt die Nymphe Syrinx« von Böcklin. Mit diesem vierten Böcklin in ihrer Sammlung erhält die Galerie ein charakteristisches Stück aus der ersten Periode des Meisters.

Eines der Prachtstücke des Louvre, die **Kirmeß von Rubens,** ist durch einen noch nicht ganz sicher gestellten Unfall (man schwankt zwischen der starken Ungeschicklichkeit des Restaurators oder des Photographen) arg verstümmelt sei. Hoffentlich ist die Beschädigung nicht der Art, daß das herrliche Bild nicht wieder repariert werden könnte.

AUSSTELLUNGEN

Die **Zentral-Prüfungs-Kommission** der deutschen Kunstgenossenschaft für die Weltausstellung hat jetzt in Hamburg getagt. Eingegangen waren etwa 600 Werke einschließlich der den Museen entnommenen und aus anderen Gründen juryfreien. Inzwischen hat sich die ursprüngliche Raumberechnung von 700 Metern laufender Wandfläche als zu groß erwiesen und mußte auf 550 Meter beschränkt werden. Demnach werden von den 600 Bildern noch eine größere Zahl fallen müssen. Präsidiert hat der Kommission der Münchener Karl Marr.

Auch die **Wiener Sezession** wird sich bei der Ausstellung in St. Louis nicht beteiligen. Der Grund dafür soll darin liegen, weil die Regierung es abgelehnt hat, eine Holzskulptur von Andri (nach unserer Vermutung die knieende Figur von unverhüllt deutlicher männlicher Kraft, welche man bei der Beethoven-Ausstellung in einer Wandfüllung sah) auf die Ausstellung gehen zu lassen und ebenso ein Bild von Klimt beanstandet hat.

Einem Berichte über die neulich stattgehabte Vorstandssitzung für die diesjährige **kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf** entnehmen wir in Ergänzung unserer früheren Mitteilungen folgendes: Eine Reihe der durch ihre Sammlungen für die Ausstellung wichtigsten Adelsfamilien und Privaten haben schon ihre Beteiligung fest zugesagt, so unter anderen Fürst Wied, Fürst Salm-Diek, Fürst Salm-Reifferscheidt, der Herzog von Arenberg, Graf von Hoensbroech, Freifrau von Carstanjen und Herr von Kaufmann. Ferner hofft man das berühmte Antependium aus Münster und das Kreuzigungsbild des Hausbuchmeisters zu erhalten. Auch aus Holland, wo sich die Regierung dem Unternehmen sehr geneigt zeigen soll, hofft man noch beträchtliches zu erhalten. Für die Ausstellung sind dieselben Räume wie für 1902 vorgesehen. Im Eckrisalitsaale sollen monumentale Kirchenwerke zur Ausstellung gelangen. So der Antoniusaltar von Xanten, die Altarflügel von Calcar und die große Madonna aus dem Priesterseminar in Köln von Stephan Lochner. Im folgenden Saale bis zum Münsteraner Paradiese wieder Werke des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter ein großer Altar aus Cues und andere Altarwerke. In den Gewölben unter dem Münsteraner Paradies sollen Vitrine mit Zeichnungen aufgestellt werden und anschließend daran Antependien Aufhängung finden. Die weiteren Räume mit ihren Kojen, diese ganze Flucht ist für die Privatwerke reserviert, aus denen eine Reihe von Separatausstellungen gebildet werden können.

E. Arnolds Kunsthandlung in Dresden hat jetzt eine bedeutende und umfassende Ausstellung moderner englischer Radierer in ihrem neuen mit vielem Geschmack hergerichteten Radierungszimmer zur Schau gestellt. Das Hauptstück davon, die ganze Folge des Totentanzes von Alphons Legros, hat ein Dresdener Gönner dem dortigen Kupferstichkabinett zum Geschenk gemacht.

Die schon erwähnte **Bildnisausstellung im königlichen Schloß zu Dresden** bot eine bunte Mannigfaltigkeit sehr verschiedenartiger Bildnisse lebender deutscher Bildnismaler; außer Liebermann, Lepsius, Dora Hitz und Fritz von Uhde waren alle Namen von Klang vertreten. Wir nennen nur Graf Kalckreuth, Hans Olde, Robert Sterl, Lenbach, F. A. v. Kaulbach, Max Thedy, Albert v. Keller, Hugo v. Habermann, Leon Pohle, Franz Stuck, Franz von Defregger, Graf Harrach, Ferdinand Keller, Walter Petersen und Hubert von Herkomer. Interessant war es, mit den modernen Malern die des 18. Jahrhunderts zu vergleichen, von denen neben Hyacinthe Rigaud, Wilhelm Tischbein, Raphael Mengs, George Desmarées und dem Dänen Juel (Bildnis Klopstocks) namentlich Anton Graff reich vertreten war. Außer den Bildnissen Wielands von 1794 (Schloß Dahlen) und Tiedges (ebenda) sind besonders diejenigen bemerkenswert, die in der Graff-Literatur (Muther, Vogel, Waser, Weizsäcker) noch nicht erwähnt sind: Nr. 79 General v. Arnim (hellgraue Uniform, Buch in der Hand), Nr. 80 Gräfin Vitzthum geb. Ponickau, Nr. 83 Gräfin Bünau geb. Gräfin Hoym, Nr. 88 Graf Bünau (im Jünglingsalter, grüner Rock), Nr. 91 Oberkonsistorialrat Johann Joachim Spalding, Berlin (Besitzerin Frau v. Boxberg geb. v. Zeppelin) und Nr. 96 ein Damenbildnis (Besitzer Müller v. Berneck), Nr. 168 der Marquis von Salmour (Besitzerin Gräfin Schell). Die zuerst genannten Bilder gehören sämtlich nach Schloß Lichtenwalde. Gegenüber den vornehmen Bildnissen der Meister des 18. Jahrhunderts fallen die aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger ab. Vertreten sind unter anderen Vogel von Vogelstein, den König Johann vielfach beschäftigt hat, Johann Heinrich Schmidt († 1829), Friedrich Matthäi († 1845), Josef Stieler, der Schöpfer der Schönheitengalerie in München und sein Schüler Franz Winterhalter. — So bunt zusammengewürfelt und so wenig gesichtet die Sammlung ist, so bietet sie doch immerhin einen anregenden Überblick über die Kunst der Bildnismalerei in 200 Jahren. Vornehme Auffassung, Würde und sichere Haltung kennzeichnen, was das 18. Jahrhundert bietet; man versteht es schwer wie man von dem Können der Rigaud und Graff nun so rasch zu den schwächlichen Leistungen der Kügelgen, Vogelstein u. s. w. kommen konnte; unsere Zeit zeigt einen neuen bedeutsamen Aufschwung, dabei aber so gänzlich entgegengesetzte Leistungen in Auffassung, Technik und Können, daß die Zerrissenheit unseres ganzen Zeitalters sich augenfällig kundgibt.

Berlin. In Caspers Kunstsalon ist Serie II der Winterausstellung am 3. Februar eröffnet worden. Dieselbe bringt diesmal vornehmlich Gemälde deutscher Künstler, unter anderen: H. von Bartels, Bantzer, L. Corinth, Dettmann, C. Hartmann, H. Hartmann, H. Hartig, E. Heilemann, Artur Kampf, C. Langhammer, W. Leistikow, C. Saltzmann,

F. Skarbina, von Suckow, E. Stibbe. Von Ausländern werden Bartlett, Balla, Gilsoul, Matignon, Priestman, Isabey und Pissarro vertreten sein.

Breslau. Im Kunstverein, Gemäldeausstellung Lichtenberg im Schlesischen Museum der bildenden Künste waren in letzten Wochen ausgestellt: eine größere Kollektion Zeichnungen und Aquarelle von Adolf von Menzel, ferner Kollektionen von W. Besig-Lindenau, O. Fischer-Dresden, A. Liebmann-Berlin, Franz und Cornelia Paczka, Wagner-Berlin, M. Genehr-Breslau, A. Rechberg-Weisfeld, Hans Seydel-Berlin, Tina Blau-Lang-Wien, Friedrich Schwinge-Hamburg, einzelne Bilder von C. Fischer-Schuch-München, P. de Tommasi-Rom, Hans Voelker-Wiesbaden und andere mehr.

Für das Jahr 1904 stehen folgende hauptsächlichen **Ausstellungen** bevor: Berlin: »Große Berliner Kunstausstellung« vom 30. April bis 2. Oktober; »Sezession« von April bis August. — Bremen: »Deutsche Kunstausstellung« vom 15. Februar bis 15. April. — Brüssel: »La Libre Esthetique«, Kunstausstellung, von Ende Februar bis 30. März (Geschichte des Impressionismus seit Manet bis zu den heutigen Künstlern). — Dresden: »Große Kunstausstellung« von Ende Mai bis Oktober. (Hauptsächlich Werke deutscher Künstler, verbunden mit einer retrospektiven Ausstellung.) — Düsseldorf: »Große internationale Kunstausstellung vom 1. Mai bis 23. Oktober. — Glasgow: »Royal Glasgow Institute of the fine Arts« vom 1. März bis 21. Mai. — München: »Münchener Kunstausstellung im Glaspalast« vom 1. Juni bis Ende Oktober; »Sezession« vom 1. Juni bis Ende Oktober. — Paris: »Societe Nationale des Beaux Arts« vom 15. April bis 30. Juni. — Venedig: 6. »Internationale Kunstausstellung« vom 22. April bis 31. Oktober. — Wien: »Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens« von Anfang März bis Ende Mai; »Sezession Wien«, Januar bis Februar »Ausstellung fremdländischer Meister«, März bis Mai »Österreichische Ausstellung«, November bis Dezember »Herbstausstellung«.

DENKMÄLER

Professor Wilhelm von Rümann in München hat den Auftrag erhalten, auf dem Maximiliansplatz, gegenüber dem Liebigdenkmal, ein **Denkmal für Pettenkofer** mit einem Aufwand von 90000 Mark zu errichten.

VERMISCHTES

Rom. Seit einigen Monaten befindet sich in einer hiesigen Antiquitätenhandlung ein Werk Botticellis. Es ist eine Wiederholung der Grablegung im Poldi-Pezzoli-Museum zu Mailand. Ja, man gewinnt den Eindruck, das römische Bild sei das Original, wie ja auch das Mailänder Gemälde stets als Werkstattarbeit gegolten hat. Eine eingehende stilkritische Studie über den neuentdeckten Botticelli haben wir demnächst von berufener Seite zu erwarten. Über die Provenienz der Bilder fehlen zur Zeit leider noch alle Angaben. *E. St.*

In der Nacht des 26. Januar hat ein Brand die **Nationalbibliothek in Turin** zerstört. Wenn es sich bei dieser Gelegenheit um eine — selbst bedeutende — Sammlung gedruckter Bücher handelte, so würde dieses Ereignis kaum mehr als ein lokales Interesse beanspruchen. Leider aber ist gerade der wertvollste Teil, die Abteilung der Manuskripte, vernichtet worden. Diese Abteilung umfaßte über 4000 Nummern; die Handschriften waren ihrer Provenienz nach zumeist alter Besitz des Hauses Savoyen oder aus der Bibliothek des Klosters Bobbio. Aus den vorläufig verworrenen Berichten der Zeitungen (Giornale d'Italia, Stampa) ergeben sich auch schwere Verluste für die Kunstgeschichte. Angeführt werden: ein Kommentar zu den kleinen Propheten, Miniaturen des 9. Jahrhunderts; Plinius, Historia naturalis in zwei Bänden, mit Miniaturen aus der Schule Mantegnas, kostbare Manuskripte aus dem Besitz des Kardinals Domenico della Rovere, und leider scheint auch ein unvergleichlicher Schatz, das livre d'heures du Duc de Berry, verloren gegangen zu sein.

Und selbst das Bild, das ein Bericht von den geretteten Stücken entwirft, ist überaus traurig: die Codices angebrannt, geschwärzt von Rauch, die Farben aufgelöst vom Wasser. — Wird auch nur eines dieser Stücke unbeschädigt geblieben sein?

Die Größe des Verlustes wird erst zu überschauen sein, wenn man weiß, was unter dem aus dem Feuer Geretteten sich befindet. Die Sammlung der Inkunabeln und der Kupferstiche sollen erhalten geblieben sein. Was aber wollen diese gegenüber dem Verlust der Manuskripte besagen?

Es wird mitgeteilt, daß der Direktor der Bibliothek, angesichts des Feuers, geäußert habe: »seit dreißig Jahren droht uns dieser Brand.« Darin liegt ein Vorwurf gegen die Regierung beschlossen, der dieses Mal leider — gegenüber so manch einem ungerechten Angriff — nur zu berechtigt zu sein scheint.

Eine interessante Entdeckung hat man jetzt an dem Bau der **Gemäldegalerie Friedrichs des Großen** im Parke von Sanssouci gemacht. Die Wand der Vorhalle in ihrem weißen Gipsanstrich machte bisher einen etwas nüchternen Eindruck; jetzt findet man zufällig, daß dieser Anstrich nur eine spätere Tünche ist und die Halle mit schönem Stuckmarmor gewandet ist.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst und Künstler. Jahrg. II, Heft 4. Alfred Lichtwark. Der Heidegarten. — E. Heilbut, Aus der achten Ausstellung der Berliner Sezession.

Die Rheinlande. Jahrg. IV, Heft 4. W. Schäfer, Gregor von Bochmann. — R. Klein, Das Formproblem in der Kunst. — F. Rosen, Auf der Suche nach der Heimat. — Beringer, Die Museen als Volksbildungsstätten.

Kunst und Handwerk. Jahrg. VI, Heft 12. P. Konody, »Lloyds Registry«, Ein Londoner Citypalast. — M. Dreger, Die Nadelmalereien der Frau Henriette Mankiewicz. — E. Kumsch, Das älteste aller bekannten Modellbücher. — Die erste Kärntnerische Kunstgewerbeausstellung in Klagenfurt 1903. — L. Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kunst und Handwerk. Jahrg. VII, Heft 1. A. Marguillier, Jean Dampt. — Ed. Leisching, Die Winterausstellung des k. k. österreichischen Museums.

Kunst für Alle. Jahrg. XIX, Heft 9. Walter Leistikow, Über den deutschen Künstlerbund und die Tage in Weimar. — Hans Rosenhagen, Finnländische Maler, — E. W. Bredt, Ein Nürnberger Griffelkünstler, »Ludwig Kühn«.

Kunst für Alle. Jahrg. XIX, Heft 10. Walther Gensel, Die Meister des Paysage intime (I). München, Verlagsanstalt Bruckmann.

Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. XVI, Heft 10. Düsseldorf, L. Schwann: J. Braun, Das neue Teppichwerk der St. Marienkirche zu Aachen. — Kleinschmidt,

Der mittelalterliche Tragaltar I. — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf XVIII. — A. Tepe, Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen. Villers, Brüssel, III (Schluß). — Schnütgen, Das Breslauer Diözesan-Museum. — P. Kaufmann, Friedrich Lippmann †.

Gazette des beaux Arts. Februar 1904. E. Mâle, Le renouvellement de l'art par les »Mystères« à la fin du moyen âge (1er article). — P. Vitry, Quelques bois sculptés de l'école tourangelle du XVe siècle. — R. Portalis, Un portrait d'enfant: »Elisabeth Laura Henrietta Russel«. — André Chaumeix, Le palais Farnèse. — E. Michel, Deux mannequins en bois du XVIe siècle. — Miss Maud Cruttwell, Girolamo della Robbia et ses œuvres (dernier article). — Mlle Louise Pillion, Deux »Vies« d'évêques sculptées à la cathédrale de Rouen (dernier article). — G. Riat, Artistes contemporains. — Robert Mols; P. J. C. Gabriel (dernier article).

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Endres, Das St. Jakobsportal in Regensburg. Kempten, J. Köselsche Buchhandlung.

Mitteilungen des Heidelberger Schlosses. Bd. IV. Heft 3—4. Heidelberg, K. Groos.

Juhl, Kamera-Kunst. Internat. Sammlung von Kunstphotographien der Neuzeit. Berlin, ebenda.

Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung der Kunst und historischen Denkmale. 28. Bd. Heft 2. Leipzig, Braumüller.

Greve, De Bronnen van Carel van Mander 'S—Gravenhage. M. Nijhoff.

Thomae, Der ehemalige Hochaltar der Karameliterkirche zu Hirschhorn a. N. Heidelberg, G. Köster.

Voß, Rubens' eigenhändiges Original der hl. Familie in Antwerpen. Berlin, Schwetzschke & Sohn.

Jean van Goyen, Zehn Photographien nach Bildern der Amsterdamer Ausstellung 1903.

Arnold Rechberg, Plastiken und Kartons. Leipzig, J. J. Weber.

Loescher, Die Bildnisphotographie. Berlin, G. Schmidt.

Koßmann, Der Ostpalast, sogenannter Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg. Straßburg, J. Heitz.

Loescher, Fritz, Die Bildnisphotographie. Berlin, G. Schmidt.

Linke, Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel. Stuttgart, Paul Neff; geb. M. 4.—.

Kuhlmann, Fritz, Die Praxis des Skizzierens. Hamburg, Boysen u. Maasch; M. 2.—.

Meyers historisch-geograph. Kalender 1904.

»Neue Flugblätter«. Volkstümliche Lieder mit Zeichnungen hervorragender deutscher Künstler. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Moritz v. Schwind, Philostratische Gemälde. Herausgeg. v. R. Foerster. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

»Der Heidjer«, ein niedersächsisches Kalenderbuch. 1904. Hannover, Gebr. Jänecke.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 16. 26. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DEUTSCHE KUNST IM REICHSTAGE

Stenogramm der Rede des Abg. Dr. Müller (Meiningen)

Am 15. und 16. Februar hat der Reichstag über die Verwendung der 20000 Mark debattiert, die das Reich zur Beschickung der Deutschen Kunstabteilung zuschießen soll. Nacheinander haben dabei die Vertreter aller Parteien mit ungewöhnlichem Einmut und — Unmut die auf höheren Einfluß zurückzuführende Kaltstellung der vorwärtsstrebenden Künstlerschaft getadelt. Interessant war die ausführliche Darlegung in der Rede des Abgeordneten Dr. Spahn über Manet und seine Bedeutung für die moderne Kunst. Er fußte dabei auf das Novemberheft unserer »Zeitschrift für bildende Kunst«, das er vorlegte. Jedenfalls: bei der Wichtigkeit der Sache sollten sich die Interessenten mit den willkürlichen Zeitungsauszügen nicht begnügen. Am umfassendsten war die Rede des Abgeordneten Müller (Meiningen), die wir hiermit wörtlich nach dem stenograpischen Berichte abdrucken. Die Red.

»Meine Herren, wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß wir in einer Zeit künstlerischer Gärung befangen sind, daß nichts wandelbarer ist als gerade die Anschauungen über das Schöne, die Kunst, so, glaube ich, hätten gerade unsere Verhandlungen seit gestern Abend uns den vollen Beweis dafür geliefert. Ich sage aber auch auf der anderen Seite: welcher Umschwung der Anschauungen seit wenigen Jahren auch hier im hohen Hause! Ich kann mich recht wohl erinnern, als ich als politischer Neuling im Jahre 1899 damals die Verhandlungen zum Etat des Reichstages über die Kunst hier im Hause mit anhörte! Welchen sonderbaren Eindruck machten mir damals die von einem großen Teil der Redner geäußerten Meinungen! Welcher Wald von Urteilen!

Meine Herren, ich muß sagen, ein gewaltiger Umschwung hat sich auch im Reichstage geltend gemacht. — Ja, Herr Kollege Spahn, trotz Ihres Widerspruchs; es freut mich ganz besonders: gerade bei Ihnen scheint mir der Umschwung vorzuliegen, wenn anders Sie Ihre Parteigenossen hinter sich haben.

Es handelt sich nach meiner Überzeugung hier geradezu um eine imposante Kundgebung des Deutschen Parlaments für die Freiheit der Kunst, für die freie Entfaltung künstlerischer Individualitäten. Meine Herren, das ist nach dem schlechten Eindruck, den 1899 die Redner hier auf die gebildeten Kreise außerhalb des Hauses machten, für das Ansehen des Reichstages bei diesen gebildeten Kreisen viel wert. Auch ich habe mich gefreut über die Anschauungen des Herrn Kollegen Spahn, der mich mit seinen Ausführungen über den Impressionismus und den Pleinairismus der Mühe überhoben hat, weiter hierauf einzugehen, was ich ursprünglich vorhatte. In einem Punkte aber muß ich ihm unter allen Umständen widersprechen. Er hat gemeint, die St. Louiser Sache sei jetzt ein für allemal abgetan, und wir brauchten uns darüber nicht mehr unterhalten. Nein, ich bin der Überzeugung: St. Louis ist nur ein Ring in einer Kette, welche seit Jahren die deutsche Kunst einschnürt. Meine Herren, der Fall St. Louis hat eine doppelte Bedeutung, die meiner Überzeugung nach nicht genügend in den Vordergrund gerückt ist, eine große staatsrechtliche und kulturelle Bedeutung.

Ich muß mich zunächst gegen den Herrn Staatssekretär wenden. Er ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, wie die Katze um den heißen Brei herumgegangen. Ich habe bei den Ausführungen des Herrn Grafen v. Posadowsky — er ist, wie ich sehe, zufällig nicht hier — noch niemals den Eindruck des Gequälten so gehabt wie am heutigen Tage. Der gewandte Mann, der sonst immer das richtige Wort zu finden weiß, der sonst immer die Aufmerksamkeit des hohen Hauses hat, — heute konnte er absolut nicht zur Geltung kommen. Warum? Der arme Graf Posadowsky — was muß er nicht alles verteidigen? Ja, meine Herren, wir wissen genau, daß er in sehr vielen Dingen überhaupt bloß den »Prügelknaben« abgibt. Wir wissen ja ganz genau, daß, wenn es niemand gibt —

Vizepräsident Dr. Graf zu Stolberg-Wernigerode: Herr Abgeordneter, ich möchte doch bitten, den Ausdruck »Prügelknabe« nicht anzuwenden.

Dr. Müller (fortfahrend): Meine Herren, ich will also den »Prügelknaben« ausdrücklich zurücknehmen. Ich glaube aber, daß die Herren alle verstanden haben, was ich damit habe andeuten wollen. Ich wollte damit nur andeuten, daß, wenn man niemand weiß, der eine Verantwortlichkeit übernehmen kann, man Herrn Grafen v. Posadowsky nimmt. Er wird auf seine breiten Schultern auch das noch übernehmen; ich werde Ihnen in meiner weiteren Darstellung zeigen, daß Herr Graf v. Posadowsky auch in diesem Falle wieder das arme Opferlamm — das darf ich vielleicht sagen — gewesen ist.

Meine Herren, den langen Vortrag über die »bewährte Deutsche Kunstgenossenschaft« hätte sich Herr Dr. Graf v. Posadowsky vollständig ersparen können. Auf die Hauptsache ist er fast gar nicht eingegangen. Er hat sie wohl ganz geschickt und vorübergehend gestreift, aber den springenden Punkt verschleiert. Darüber kann doch zunächst kein Zweifel sein, daß nach der Auffassung sehr vieler gebildeter Leute unsere letzten Kunstausstellungen Mißerfolge bedeutet haben. Ich will nicht polemisieren gegen den Herrn Geheimrat Richter, den ich in vielem zustimme. Ich könnte gegen seine Auffassung zitieren die Schrift von Otto Eckmann, der ein vernichtendes Urteil

über die Pariser Kunstausstellung gefällt hat; aber ich zitiere lieber einen Reichskommissar gegen den andern, und zwar den »zur Zeit regierenden« — wenn ich mich so ausdrücken darf — gegen den gewesenen Reichskommissar. Herr Kollege Graf v. Oriola hat bereits auf die grundlegende Sitzung, auf das sogenannte Kunstparlament vom 4. April kurz hingewiesen. Die Sache ist so interessant gerade gegenüber den letzten Ausführungen des Herrn Vorredners, daß ich mit einigen wenigen Worten noch darauf kommen muß. Zunächst — und das ist der staatsrechtlich bedeutsame Punkt — wurden die einzelnen Künstler eingeladen nach einer Aufforderung an die einzelnen Bundesstaaten durch den Reichskanzler, vertreten durch den Reichskommissar, geeignete Personen zu einer freien Kommission zu ernennen. Ich habe hier die Abschrift jener Einladung; jene Einladung läßt keinen Zweifel darüber, daß es sich um eine ganz offizielle Reichssache handelt. Hier heißt es:

> Nachdem die hohen Bundesregierungen von Preußen, Bayern, Königreich Sachsen, Württemberg, Baden und Hessen und Sachsen-Weimar sich mit einem derartigen Plane

— nämlich mit dem Plan eines freien Komitees —

> einverstanden erklärt haben, hat der Herr Reichskanzler mich ermächtigt, eine Vorbesprechung über die grundlegenden Organisationsfragen zu veranstalten.
>
> Euer Hochwohlgeboren beehre ich mich u. s. w. einzuladen zum 4. April.

Nun kamen sie, soviel ich weiß, zum 4. April 1903 hierher, in den Reichstag und haben getagt; es hat sich die Sache ungefähr folgendermaßen abgespielt. Reichskommissar Lewald hat den Herren auseinandergesetzt, so könne die Sache nicht mehr weiter gehen, die anderen Ausstellungen seien teilweise Mißerfolge gewesen, und man müsse jetzt etwas anderes tun, als der Allgemeinen Deutschen Künstlergenossenschaft die Sache wieder zu überlassen. Er ließ abstimmen und stellte die Einmütigkeit aller fest. Er stellte fest, daß es ihn sehr freue, daß alle einmütig seien, da man ja eine gewisse Revolutionierung des bisherigen Verfahrens beabsichtige. So ungefähr soll sich Herr Lewald ausgedrückt haben. Die sämtlichen einberufenen Herren — und das ist die Hauptsache und das hat, so viel ich weiß, der Herr Graf v. Oriola vergessen zu sagen — haben sich, nachdem die Einmütigkeit festgestellt war, sofort als freies offizielles Komitee konstituiert. Es wurde ihnen das Recht der Kooptation gegeben. Das Komitee, das von den verbündeten Regierungen einberufen war, bestand also bereits. — Am 26. Mai 1903 fand der Delegiertentag der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft in Dresden statt; dieser protestierte gegen das Verfahren der verbündeten Regierungen. Nun natürlich beruft sich der Herr Graf v. Posadowsky auf diesen Protest. Meine Herren, im voraus wurde von allen beteiligten Personen bereits angekündigt — und das wußte Herr Graf v. Posadowsky, Herr Lewald und alle Beteiligten ganz genau, daß dieser Protest kommen würde. Jetzt kommt der Wendepunkt. Herr Graf v. Posadowsky hat sich mit einer sehr eleganten Redewendung über die unangenehme Sitation hinwegbegeben, er hat gemeint, »bei näherer Erwägung der Frage« ergab sich, daß die Deutsche Kunstgenossenschaft doch nicht beiseite gesetzt werden könnte. Ja, meine Herren, »bei näherer Erwägung der Frage«! Wer hat denn erwogen? Im August 1903 überbrachte Herr Anton v. Werner dem Herrn Reichskommissar den strikten Befehl von einer gewissen Stelle, den Beschluß der verbündeten Regierungen einfach aufzuheben und der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft die ganze Sache wieder zu übergeben. Ohne daß man auch nur die einzelnen Regierungen fragte, war am 19. August 1903 der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft der Auftrag gegeben, die Ausführung der Kunstausstellung in St. Louis wieder zu übernehmen. Man tat dies sogar, obwohl man wußte, daß Bayern — und es wäre mir sehr interessant, wenn ich in diesem Punkte widerlegt würde — auf eine Separatausstellung verzichten mußte. Bayern wollte nämlich eine Separatausstellung halten; es hatte erklärt, es würde nur unter der Bedingung von seinem Vorhaben zurücktreten, wenn eine freie Kommission eingesetzt würde, welche sämtlichen Kunstrichtungen Genüge leisten, mit anderen Worten, welche dem Herrn Anton v. Werner und seinen Hinterleuten nicht zu viel Einfluß gäbe. Wie stellt sich denn nun Bayern zu der ganzen jetzigen Sachlage? Da man nun in weiten Kreisen dachte, daß die deutsche Kunst bei dieser Zentraljury — und es ist ja jetzt der glänzendste Beweis dafür erbracht, daß die Leute ganz richtig dachten — ganz einseitig behandelt wurde, begründete man den Deutschen Künstlerbund. Die sämtlichen Ausführungen des Herrn Grafen Posadowsky über die Zentraljury erkläre ich hier für unrichtig. Ich habe hier eine ganz andere Zusammenstellung, und zwar aller Lokalgenossenschaften; aus dieser ergibt sich ein ganz anderes Bild, als Herr Graf Posadowsky es entwickelt hat, nicht eine Zusammensetzung von 6 gegen 6, sondern von 4 gegen 14. Herr Graf Posadowsky hat nach meiner Anschauung den Fehler gemacht, daß er eine ganze Reihe Genossenschaften der Sezession zugerechnet hat, welche mit der Sezession und dem Künstlerbund zunächst gar nichts zu tun hatten. Zur Sezession gehören nach meiner authentischen Information lediglich der eine Juror für Karlsruhe II und Stuttgart II und die 3 Juroren für Düsseldorf II, Berlin II und München II. Ebenso ist es mit dieser Schrift des Herrn Max Schlichting, welche eine Täuschung des Lesers herbeizuführen geeignet ist; denn Max Schlichting hat in seinem Flugblatt nicht angegeben, daß für Architektur und Plastik 6 Juroren eingesetzt sind, die ebenfalls der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft beizurechnen sind.

Nun gründete sich also der Deutsche Künstlerbund. Der Herr Kollege Dr. Spahn hat gestern bereits mit vollem Recht darauf verwiesen, daß es sich hier nicht handelt um eine Gründung der Sezession, sondern um eine freie Vereinigung auch von Künstlern der alten Richtung, die sich infolge der vielen Mängel, die sich ergaben, vor allem aus der ganzen mehr soziale als künstlerische Zwecke verfolgenden Verfassung des Allgemeinen Deutschen Künstlerbundes mit der Sezession vereinigt haben.

Alles hätte vielleicht noch gut werden können; man hätte die vielen Risse vielleicht doch noch zukleistern können, wenn nach der Gründung des Künstlerbundes nicht in einer so schnöden Weise die Vorstände des Künstlerbundes behandelt worden wären.

Da komme ich auf das, was der Herr Graf Oriola vorhin ausgeführt hat; ich will in einer kleinen Detailschilderung einige interessante Einzelheiten über die Art der Behandlung des Künstlerbundes mitteilen. Ich tue das deswegen, weil mir die Behandlung des Künstlerbundes geradezu symptomatisch für unsere ganzen inneren Verhältnisse zu sein scheint. Graf v. Kalckreuth suchte also um eine Audienz beim Grafen Bülow nach. Da geschah das Unerwartete: der Herr Reichskanzler, dessen Liebenswürdigkeit bereits Herr Graf v. Oriola so lebendig geschildert hat, dieser cancellarius elegantissimus et amabilis hat sich geweigert, den Herrn Grafen Kalckreuth zu empfangen. Nun ist es ja unzweifelhaft Sache des Herrn Reichskanzlers, zu empfangen, wen er will. Allein die

Tatsache an sich ist doch höchst merkwürdig, daß ein leibhaftiger Graf, Akademiedirektor und, was nach meiner Anschauung hundert- und tausendmal mehr ist, ein Künstler von Gottes Gnaden, in einer derartigen Weise vom deutschen Reichskanzler behandelt wurde. Und interessant ist die Motivierung. Mir wurde gesagt, und zwar aus guter Quelle, er sei abgewiesen worden mit der Motivierung: »mit solchen Details könne sich der Herr Reichskanzler überhaupt nicht abgeben«. Merkwürdig, meine Herren, die Vertretung der deutschen Kunst im Auslande, im neuen Weltteil ist diesem modernen, schöngeistigen Herrn Reichskanzler ein Detail, für das er überhaupt keine Zeit hat. Wem fiele da nicht das Wort von den Handlangern ein?!

Zugleich wurde Herr Graf Kalckreuth an den ärmsten der Herren Staatssekretäre, an Herrn Staatssekretär Posadowsky wieder geschickt; der sollte die Suppe wieder ausessen.

Nun, wenn ich richtig unterrichtet bin, so hat der Herr Graf Posadowsky ihm gesagt, er solle zu Herrn Anton v. Werner gehen — meine Herren, demselben Herrn Anton v. Werner, der überhaupt der Vater aller Hindernisse ist! Zum Schluß soll Herr Graf v. Posadowsky ihm gesagt haben: quod felix faustumque sit, was auf einen neuen Versuch der Einigung hinzielt. Ja, meine Herren, es ist weder felix geworden, noch faustum; die Herren im Künstlerbunde haben überhaupt nichts mehr davon gehört, sondern es wurde lediglich durch den Herrn Lewald dem Herrn Grafen Kalckreuth oder seinem Stellvertreter mitgeteilt, der Platz sei alle weg, der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft sei die Sache übergeben, und damit sei die Sache fertig. Meine Herren, nun würde sich kein Mensch irgendwie über diese Sache aufregen, wenn es sich nur um eine innere Kunstangelegenheit, um eine Angelegenheit der Künstler selbst handeln würde. Auch ich bin der Überzeugung, die fast von sämtlichen Rednern hier ausgesprochen worden ist, daß sich in den Kunststreit weder der deutsche Reichstag, noch die einzelnen Kunstbehörden, noch der Herr Reichskanzler hineinmengen sollen; meine Herren, diese Angelegenheit hat nach meiner Darstellung eine symptomatische politische Bedeutung. In der völligen plötzlichen Ignorierung der ausgesprochenen Wünsche der einzelnen Bundesstaaten liegt nach unserer Überzeugung der Ausdruck einer antiföderativen Kabinettspolitik, einer Kabinettsregierung. Das, meine Hereen, muß endlich hier einmal ausgesprochen werden. — Die Herren Bundesratsvertreter neben mir sagen: »hm! hm!« — Vielleicht wird der Herr Vertreter von Sachsen etwas stiller werden, wenn ich ihn frage: wie stellen Sie sich denn zu alledem? Und anderseits: warum hat man denn nicht einmal die Form gewahrt von seiten des Herrn Reichskanzlers und hat den einzelnen Regierungen, deren Kommission ja bereits gewählt war, nicht einmal eine Mitteilung über den neuen Entschluß gemacht? Ja, meine Herren, waren denn die Kosten eines Telegramms zu groß? Hat man denn sonst in den letzten Jahren nicht so häufig von kostspieligen und aufsehenerregenden Telegrammen gehört? Warum denn hier dieses Schweigen, wo es sich darum handelt, den einzelnen Bundesstaaten mitzuteilen, daß man die Kommission, die man eingesetzt hat, jetzt ohne weiteres wieder aufgehoben und die ganze Sache der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft überliefert habe? Meine Herren, man sagt: es war die Kürze der Zeit, die es verhinderte. Nun frage ich Sie: die Kürze der Zeit! — Ja, dieses Kunstparlament war im April v. J., und im Dezember v. J. wurde der Künstlerbund erst gegründet. Acht Monate hatte man Zeit, meine Herren; man hätte den lahmsten, langsamsten Klepper mit einem Boten von einer Hauptstadt zur anderen traben lassen können, um den Regierungen Mitteilung zu machen, so viel Zeit hätte man gehabt. Acht Monate hat man verstreichen lassen und hat mit einem — ich möchte es geradezu einen Husarenhandstreich heißen, einfach das aufgehoben, was die einzelnen Regierungen bereits bestimmt hatten. Wie stellen sich denn, so frage ich wiederholt, die einzelnen Regierungen dazu? Und weiter: Was ist denn mit dem Mandat dieser freien Kommission geworden? Das Mandat ist nicht erloschen, die Herren haben ihr Mandat jetzt noch in Händen. Meine Herren, ich kann nicht umhin, zu sagen: diese Leute, die hervorragendsten Künstler, sind geradezu wie die Schuljungen hier behandelt worden. Meine Herren, man spricht so oft von Reichsverdrossenheit; es ist mir das ein ekelhaftes Wort, und ich muß auch als Bayer sagen: Reichsverdrossenheit in dem Sinne, in dem man es früher so häufig hörte, Sehnsucht nach der Zeit vor 1866, existiert gottlob auch bei uns vielleicht nur noch in den allerschwärzesten Gegenden. — Ja, meine Herren, was rühren Sie sich denn? Sie habe ich ja gar nicht gemeint. Meine Herren, wer kann denn so aus der Rolle fallen! Das böse Gewissen? Ich habe gemeint »schwarz« in bezug auf Intelligenz. — Aber, meine Herren, auch Sie werden mir doch recht geben, daß diese Reichsverdrossenheit kaum noch in den allerpartikularistischsten Teilen Deutschlands besteht. — Nein, auch in der süddeutschen Volkspartei nicht. Sie glauben das ja selbst nicht. Aber, meine Herren, etwas anderes gibt es: nicht eine Reichsverdrossenheit, in dem erwähnten Sinne, sondern eine Verdrossenheit über den autokratischen Grundzug unserer preußischen Politik, vor allen Dingen in kulturellen Fragen. Über diese Verdrossenheit können selbst Liebenswürdigkeiten, die manches wieder gut machen sollen, nicht hinwegtäuschen. Meine Herren, mit dieser preußischen Politik machen Sie keine moralischen Eroberungen; treiben Sie keine Bismarcksche Eroberungspolitik bei uns Süddeutschen, schaffen Sie bloß Unheil an den Höfen. Es muß den Herren in Preußen doch auch bekannt sein, daß wir manchen Fürstenhof in Deutschland haben, den — wenn ich mich so ausdrücken darf — ein Nasenstüber auf diesem Gebiete weit empfindlicher trifft als ein politischer Fehler. Da sollten die Herren in Preußen doch etwas vorsichtiger und taktvoller in dieser Richtung sein. Gerade die Kunst ist gottlob noch ein »noli me tangere« bei manchen deutschen Fürsten! Und wenn Sie darauf ausgehen, moralische Eroberungen bei uns in Süddeutschland zu machen, dann müssen Sie gerade auf diesem Gebiete sich der größten Behutsamkeit befleißigen! Und neben der politischen Bedeutung steht nach meiner Meinung die sehr große kulturelle Bedeutung der Frage.

Am 20. März 1901 wurde das Wort gesprochen:

> Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst, ist Fabrikware.

Es wurde gesprochen von »Rinnsteinsteigen« u. s. w. Meine Herren, das ist der offene Kampfruf gegen die moderne Kunst überhaupt gewesen. Noch niemals ist eine Rede aus hohem Munde mit einem solchen Widerspruch aufgenommen worden als gerade die damalige Rede. Gegen diese Kunstanschauung haben sich Millionen konservativer und königstreuer Männer gewendet. Fast die ganze deutsche Presse, so viel ich mich erinnere, mit Ausnahme der »Hamburger Nachrichten«, hat in scharfer Weise Front gemacht gegen diese Kunstrede.

Wenn damals die deutschen Staatsanwälte so fix gewesen wären, wie sie es sonst sind, da hätten wir manches Schöne erleben können im Deutschen Reich. Es handelte sich damals nicht um arme Arbeiter, Bauern u. s. w., sondern man hätte manchmal sehr hoch greifen müssen,

man hätte ganze Kolonnen von sehr distinguierten Delinquenten auf die Festung und ins Gefängnis bringen müssen, wenn man alle die, die damals sich in scharfer Weise über diese Kunstrede geäußert haben, vor Gericht gebracht hätte. Man hat es klugerweise nicht getan; denn man wußte, daß man damit in einen Ameisenhaufen greifen würde. Gottlob! Es war ein erfreulicher Anblick, daß der Byzantinismus damals doch etwas an den Stufen des Tempels der deutschen Kunst Halt gemacht hat. Sie (zu den Sozialdemokraten) leugnen es, aber lesen Sie die bürgerliche Presse von damals; Sie haben damals nicht allein gegen den Byzantinismus gearbeitet, sondern glücklicherweise hat auch die bürgerliche Presse bis zur äußersten Rechten hinüber, den Standpunkt gewahrt, daß ein Mann nicht alles machen kann, und daß er nicht auf jedem Gebiet das »sic volo sic jubeo« zur Ausführung bringen kann.

Von diesem Standpunkt aus muß meiner Ansicht nach diese Frage behandelt werden, wenn wir nicht außerhalb dieses Hauses geradezu der Schaumschlägerei geziehen werden sollen. Leider hat nun der Herr Staatssekretär — ich sage leider; denn ich habe die allergrößte Hochachtung vor seinen großen Kenntnissen und seinem geradezu riesigen Fleiße — sich in der Budgetkommission und verblümt auch heute auf das Kunstgebiet begeben. Heute freilich hat er weit vorsichtiger sich ausgedrückt. Heute hat er gemeint, »kein Thebaner stehe dieser Frage kühler gegenüber als er«; in der Kommission — und daran muß ich mich halten, denn das ist gedruckt, und er hat auch heute nichts davon zurückgenommen — hatte er aber ganz anders und viel schärfer sich ausgedrückt. In der Kommission hat er nach großem Vorbilde gesagt:

> Die Sezession ist nicht der Weg zur Veredelung der Kunst weder nach dem Sujet noch nach der Ausführung.

Nun, meine Herren, darauf sage ich folgendes: man kann ein vortrefflicher Staatsmann sein, man kann wissen, wann der Lachs laicht in Norwegen, man kann alle Kaminkehrerverordnungen in Deutschland kennen, man kann sämtliche Bestimmungen der Gewerbeordnung und deren Ausführungsbestimmungen kennen und man braucht noch keine Bohne von der Kunst verstehen. Was ist denn eigentlich Sezession? Wenn Sie einen derartigen Ausspruch hier tun, daß die Sezession nicht der Weg zur Veredelung der Kunst sei: was nennen Sie dann Kunstveredelung, was nennen Sie Kunst überhaupt? Meine Herren, das sind Schlagworte, wie das gestern Herr Dr. Spahn mit vollem Recht schon den Herren vorgehalten hat. Mir ist es häufig vorgekommen, daß, wenn ich einen Mann gefragt habe: was verstehen Sie eigentlich unter Sezession, er mir das als sezessionistisch nannte, was ihm nicht gefiel, und weil es ihm nicht gefiel. Eine Erklärung dessen, was er darunter verstünde, was ihm nicht gefiel, habe ich fast nie gehört. Darin muß ich Herrn Kollegen Henning vollständig recht geben, es handelt sich hier um Schlagworte, welche die Unwissenheit verbergen sollen. Man kann über solche Dinge überhaupt nur sprechen, wenn man ganz konkret vorgeht, wenn gesagt wird, was man schlecht empfindet, was nicht »der Weg zur Veredelung der Kunst« sein soll, welches konkrete Werk diese Eigenschaft besitzt, wessen Meisters Werke so geartet sind; man darf aber nicht im allgemeinen, im Bausch und Bogen, auf eine große und geachtete Kunstrichtung Steine werfen!

Meine Herren, die Kunst eines Hans Thoma, des deutschesten aller deutschen Idyllenmaler, eines Leibl, des Stolzes der Bayern, eines Stuck — Stuck, ja, Sie werden doch als Süddeutsche nicht vielleicht über den Namen Stuck lachen. Stuck ist und bleibt ein großer Künstler, dagegen werden Sie nichts machen; wenn Sie über ihn lachen, werden Sie lediglich als Kunstbanausen außerhalb dieses Hauses gelten wollen. Diese Kunst solcher Männer braucht keine Verteidigung! Wollen Sie (in der Mitte) vielleicht auch über Klinger lachen, den Beethovenverherrlicher, über Arnold Böcklin, den klassischen Meister der Farbe? Wollen Sie Klimsch und Hildebrand nicht rechnen zu den besten Plastikern, die wir in Deutschland haben und auf die jeder Deutsche stolz sein sollte? Dazu all die trefflichen Landschafter!

Meine Herren, ich muß sagen, nur Banausen erster Güte können behaupten, daß all diese Männer nicht »zur Veredelung der deutschen Kunst« beitragen. Jeder von diesen Künstlern, die ich genannt habe, hat wieder seine Schule, und jeder von ihnen ist selbst eine ausgeprägte Individualität — schafft neue Eigenart. Mit einem einfachen Sammelbegriff »Sezession«, mit Redensarten, wie Veredelung der Kunst«, »Nichtveredelung der Kunst« — kann man bei gebildeten Leuten sonach überhaupt nichts anfangen.

Und, meine Herren, zu allen Zeiten hat es keinen Künstler gegeben, der gleich den Erfolg hatte. Sie mögen bei Raffael und Michelangelo beginnen; Sie mögen zu Rembrandt übergehen, zu Franz Hals, der jetzt als der Größten einer gilt, und dessen Doelenstücke in einem Winkel des Haarlemer Rathauses als Gerümpel lagen — es ist allen gleich schlecht ergangen; und wie auf dem Gebiete der plastischen und zeichnenden Künste, so auch auf anderen Kunstgebieten, so einem Beethoven, Bach und einem Richard Wagner. Das wirklich Epochemachende wird sich stets nur langsam und gegen den Widerstand der Zeitgenossen Platz schaffen können. Meine Herren, welcher Gebildete möchte den immensen Einfluß gerade dieser modernen internationalen Richtung noch irgendwie leugnen?

Aus den ästhetischen Darlegungen des Herrn Kollegen Henning, auf die ich mit einigen Worten komme, kann ich tatsächlich nicht viel machen. Der Herr Kollega Henning hat gemeint, das »Publikum macht den Künstler«; das war etwa die Quintessenz seiner Ausführungen. Meine Herren, ich bin ganz anderer Anschauung, ich sage: die Kunst allein, der innere Schaffensdrang und die künstlerische Übersetzung des Dranges in die Wirklichkeit macht den Künstler und nicht das Publikum, das ganz willkürlich zusammengesetzte Publikum, das vielleicht, weil es eben nicht kunstgebildet ist, an irgend einem gemalten Bilderbogen mehr Freude hat als an einem von ihm nicht verstandenen gottbegnadeten Kunstwerke! Der Herr Kollege Henning hat von »Nihilismus der Sezession« gesprochen. Nein, nicht von einem Nihilismus können Sie sprechen, sondern von einem Subjektivismus, einem ausgeprägten Subjektivismus und Individualismus. Ich gebe darin dem Herrn Grafen Posadowsky vollständig recht. Aber — und da komme ich auf die Ausführungen des Herrn Kollegen Dr. Spahn von gestern — das eine muß doch jeder Mensch zugeben, der z. B. die vorjährige Manetsche Ausstellung bei Paul Cassirer hier gesehen hat: diese moderne Kunst hat uns erst die Natur sehen gelehrt. Sie hat uns erst die Wirkung der atmosphärischen Einflüsse von Licht und Luft, wie gestern Herr Kollege Spahn mit Recht ausführte, auf unser Sehen zum Bewußtsein gebracht. Sie hat uns — das ist meine volle Überzeugung — gerade auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei mit sehenden Augen erst die Natur betrachten lassen. Das iet das große Verdienst dieser ganzen modernen Richtung.

Nun hat sich der Herr Kollega Henning darüber aufgeregt, daß Herr Kollega Spahn gestern der berühmtesten einen, den Lehrer des Pleinairismus, Manet, einen

Franzosen, hier gepriesen hat! Ja, meine Herren, wir wollen uns doch in dieser Beziehung von einem falschen Chauvinismus, der uns vor dem Auslande gründlich blamiert, hüten! Meine Herren, es handelt sich nicht bloß um deutsche Kunst, nicht bloß um die 32 hervorragenden Künstler, die jetzt dem Künstlerbund angehören und als seine Vorstandschaft zeichnen, von denen Liebermann u. s. w. genannt werden, nein, meine Herren, es handelt sich hier um eine große internationale Bewegung. Der Belgier Meunier, — von Rodin nicht zu reden — der Holländer Israels, der Norwege Rasmussen, die Dänen Zorn und Kroyer, der Italiener Segantini — um nur einige aus dem Gedächtnisse zu nennen —, wohin Sie schauen in der ganzen Welt, die gleiche epochemachende Bewegung, die durch unsere Kunst geht! Glauben Sie denn, daß einer derartigen Kunstbewegung gegenüber die Deutschen überhaupt Halt machen könnten? Glauben Sie denn, daß sie allein die Augen verschlossen halten könnten, um in der alten italienisch-hellenistischen Schablone, die unsere Hofkunst vor allem protegiert, zu verbleiben und in dem internationalen Wettbewerb zurückzubleiben? Es wurde mit vollem Recht gesagt: der Reichstag ist kein Kunstareopag, die Mehrheit entscheidet nicht darüber, was wahre Kunst ist. Aber die Kunst ist und wird hoffentlich von Jahr zu Jahr mehr eine große, staatliche, kulturelle Einrichtung werden wie die Schule, und ich hoffe, daß auch das Reich sich mit den Bestrebungen der Kunst von Jahr zu Jahr intensiver beschäftigen wird. Meine Herren, da hat der Reichstag nach meiner festen Überzeugung die Pflicht, zu verhindern, daß die Gelder, welche für Kunstzwecke — es sind ja gegenwärtig noch wenige — ausgegeben werden, nicht in einseitiger, das heißt, in einer von einseitigen persönlichen Anschauungen beeinflußten Weise verwendet werden. Man ist in Preußen darüber, eine Hofästhetik zu erhalten, welche, wie ich es vorher bereits ausdrückte, das sic volo, sic jubeo auf dieses Kulturgebiet überträgt. Ich habe vorhin bereits gesagt: Millionen deutscher königstreuer Leute wehren sich dagegen. Man beklagt sich in den weitesten Kreisen, daß Hofschranzen, byzantinische Schmeichler, die leider Gottes den Monarchen umgeben, nicht auf das gefährliche der Stabilisierung einer solchen Kabinettskunst hinweisen, man beklagt in den weitesten Kreisen des deutschen Volkes, daß man in der Umgebung des Monarchen nicht warnt vor einem Eintritt in eine Kampfarena, wo die kaiserliche, die staatliche Macht die Geister nicht fesseln kann, nicht fesseln darf und nicht fesseln soll.

Meine Herren, die Gebildeten fragen sich, und zwar ohne Unterschied der Parteiangehörigkeit — und das ist eine etwas kitzlige Sache —: was leistet denn diese Hofästhetik? — Überall Mißerfolge, wohin wir sehen! Wir haben ja manches in der Nähe! Überall hohle Dekoration und wenig Kunst nach der Anschauung von Millionen Kunstverständiger! Meine Herren, wie viel Menschen — die eine Frage möchte ich hier nur aufwerfen — gibt es, die den ornamentalen und monumentalen Marmorsteinbruch hier vor dem Siegestor überhaupt für künstlerisch diskutierbar halten? Ich kann Ihnen sagen: es tut uns Süddeutschen bis ins Innere unseres Herzens weh, wenn wir den Liebling des süddeutschen Volkes, Kaiser Friedrich III., »Unsern Fritz«, hier in diesen kahlen, nackten, kalten Marmorwänden stehen sehen. Das Gefühl von uns Süddeutschen bäumt sich gewissermaßen auf gegen diese Kunst und vor allem gegen die Art, wie man Personen, an denen das deutsche Volk besonders hängt, in den Hintergrund dieses Arrangements bringt.

Meine Herren, die hellenistische Schablone, ins Plumpe und Ungemessene verzerrt, entspricht zwar den dekorativen offiziellen Neigungen, sie entspricht aber nicht den ästhetischen Anforderungen, welche die große Mehrheit des deutschen Volks an die Kunst stellt. Meine Herren, man will eine Königliche Preußische Kunst schaffen. Man hat ausgesprochenermaßen die Tendenz, die Kunst lediglich zu einem Zweck, nämlich zur Verherrlichung des Fürstenhauses, zu benutzen. Das läßt sich die Kunst auf die Dauer nicht gefallen; eine derartige Tendenz geht gegen das Wesen wahrer Kunst!

Nun, meine Herren, können wir im Reiche ja nichts dagegen machen, daß der Kunstdezernent im preußischen Kultusministerium gehen muß, weil er zu modern ist; wir können auch nichts dagegen machen, daß Herr Studt nicht einmal fertig bringt, daß nach dem Wunsche der Landeskunstkommission ein berühmtes Bild von Leistikow angeschafft wird. Wir können auch nichts dagegen machen, daß in einem anderen Falle ein berühmtes Bild von Arthur Kampf nicht angenommen wird, weil es eben an einer bestimmten Stelle nicht gefällt! Aber, meine Herren, wenn von Preußen dieses System übertragen werden soll auf das ganze Reich, so müssen wir angesichts der Stimmung, die über solche Fragen vor allem in Süddeutschland herrscht, einen geharnischten Protest erheben gegen eine derartige Übertragung der preußischen »Hofästhetik«. Es kann doch keinem Zweifel unterliegen — und das müssen die Herren in Preußen doch auch wissen —, daß man in München, in Darmstadt, in Stuttgart, in Karlsruhe, in Dresden und Weimar über derartige Kunstfragen zum großen Teil ganz anders denkt als in Berlin an einer gewissen Stelle. Man will dort keine konzessionierte und gewapperlte »Reichskabinettsästhetik«.

Meine Herren, die Ausstellungsgeschichte von St. Louis, um auf diese zurückzukommen, ist meiner Anschauung nach — darüber können alle Reden nicht hinwegtäuschen, die mit einem Appell an die Einigkeit der deutschen Kunst enden — infolge der autokratischen Kunstwirtschaft glänzend ins Wasser gefallen. Amerika ist der Hauptkunstmarkt der Zukunft. Unser Export an Bildern — um es nur an einigen Zahlen zu zeigen — nach Amerika schwankt in den letzten Jahren zwischen 400000 und 900000 Mark — eine lächerlich kleine Summe! In Frankreich stieg er in derselben Zeit auf 4 Millionen Franken. Unsere gesamte Ausfuhr an plastischen Werken ist minimal, sie beträgt kaum 5 bis 10 Prozent der Einfuhr. Meine Herren, Sie ersehen daraus: die Schätzung unserer deutschen Kunst ist nicht so groß, wie sie unter allen Umständen sein sollte, trotz der stolzen Erklärung, die wir einst hörten, daß wir Deutschen gewissermaßen allein den Beruf zur Kunst hätten, eine Behauptung, die, wie so viele andere, uns in ein schiefes Licht bei dem Auslande bringt. Dieser Mißerfolg unseres Exports wurde mit vollem Recht — und das geht aus den Verhandlungen des Kunstparlaments vom 4. April selbst hervor — dem bisherigen System, unsere Ausstellungen zu arrangieren, in die Schuhe geschoben.

Meine Herren, ich muß dem widersprechen, was der Herr Kollege Henning in dieser Richtung gesagt hat. Bevorzugt werden in den Vereinigten Staaten nicht etwa die alten Meister, nein, man bevorzugt in Amerika, wie es statistisch erwiesen werden kann, die modernen französischen, belgischen, italienischen und englischen Meister. Hier war die erste Gelegenheit, zu zeigen, was wir können. Was unsere sogenannten »alten« Meister, was ein Lenbach, ein Ludwig Knaus, was ein Adolf v. Menzel, die übrigens auch im besten Sinne des Wortes »modern« sind, kann, das weiß das Ausland längst. Jetzt sollen wir zeigen, was unsere junge deutsche Kunst kann und deshalb wäre hier in St. Louis die Gelegenheit gegeben gewesen. — Nicht bloß der Sezession, Herr Kollege Rettich; denn ich

habe Ihnen, wenn Sie meinen Ausführungen besser gefolgt wären, gezeigt, daß sich beim Künstlerbund auch Künstler der alten Richtung befinden. Jetzt ist man in größter Verlegenheit. Was macht man jetzt? Eine »historische Darstellung« will man den Amerikanern geben. Meine Herren, das kommt mir gerade so vor, als wenn mich einer in Staatswissenschaft prüfen wollte und ich dem zur Erwiderung gäbe: mein Großvater war ein furchtbar gescheiter Mensch, er hat alles in der Justiz und in den staatswissenschaftlichen Fächern gekannt. Man würde mich durchfallen lassen, und ebenso wird man auch die deutsche Kunst durchfallen lassen, wenn man das bloß zeigen will, was die früheren Generationen geleistet haben. Wir müssen zeigen, was wir jetzt leisten, was unsere deutsche Kunst leistet, und deswegen kann über den moralischen Katzenjammer, den wir jetzt haben, auch diese historische Darstellung nicht hinweghelfen.

Dann hat man versucht, eine Ausstellung der Werke einzelner Moderner aus den privaten und öffentlichen Galerien zusammenzubringen. Die Sache ist natürlich ebenfalls kläglich gescheitert, wie der Repräsentant der Sache, Herr Gutbier in Dresden, der Öffentlichkeit mitgeteilt hat. Es gibt keinen verständigen Menschen, der Werke von einem Künstler hergibt zu einer Ausstellung, an der der betreffende Künstler sich nicht beteiligen will. Jetzt heißt es auf einmal, daß wir nicht mehr 700 Meter Wandfläche haben, sondern nur noch 500 Meter. Es besteht in weiten künstlerischen Kreisen die Meinung, daß man vielleicht auf diese Art hoffte, über die große Verlegenheit hinwegzukommen. Ich kann es ja nicht glauben; aber ich muß offen sagen: es wäre geradezu eine — Perfidie gegen die deutsche Kunst oder eine namenlose Torheit, wenn man, bloß um über die Verlegenheit hinwegzukommen, die 700 Wandmeter auf 500 herunter gesetzt hätte, damit man die großen Lücken, die man durch das törichte Vorgehen erzeugt hat, vor dem Auslande nicht sehen lassen muß.

Nun frage ich mich: cui bono? Wer hat überhaupt den Vorteil von diesem ganzen Künstlerstreit, an dem wahrhaftig der Künstlerbund keine Schuld hat, sondern der zweifellos von dem selbstbewußten Vater aller Hindernisse vor allem verschuldet ist. Cui bono? — Das Ausland, jawohl, Herr Geheimrat! Die Engländer, Franzosen, Italiener, Belgier u. s. w. freuen sich geradezu wie die Schneekönige, sie könnten wahrhaftig nichts Besseres tun, als Herrn Anton v. Werner zum Ehrenprotektor ihrer nationalan Gruppen zu ernennen.

Meine Herren, was man über die Zentraljury in den letzten Tagen gehört hat, ist ja auch sehr wunderbar. Der Herr Kollege Graf Oriola hat bereits eine Äußerung eines Mitgliedes der alten Richtung der Zentraljury erwähnt, des Herrn Oskar Sitzmann, der eine große Blamage der deutschen Kunst in St. Louis voraussagt. Hochinteressant war mir in einem bedeutenden konservativen Blatte, der »Schlesischen Zeitung«, ein ausgezeichneter Artikel über diese Angelegenheit. Der Artikel schließt: »Müssen die Vertreter der Reichsregierung für eine solche Kunstpolitik, die ohne ihr Zutun betrieben ist, im Reichstage einstehen, so sind sie zu bedauern.« — Meine Herren, ich bedaure aufrichtig die Herren, die diese Kunstpolitik hier vertreten müssen; ich bedaure sie deshalb, weil sie — das ging aus den Ausführungen des Herrn Grafen v. Posadowsky ja so deutlich hervor — sehen, daß sie eine vom staatsrechtlichen und kulturellen Standpunkte aus vollständig vorlorene, geradezu verzweifelte Sachlage hier vertreten müssen.

Aber, meine Herren, es handelt sich nicht nur um eine staatsrechtliche und kulturelle Frage, sondern es handelt sich geradezu um eine Frage des Ansehens des deutschen Volkes im Auslande, um eine wahrhaft nationale Frage. Ich war in den letzten Jahren häufig längere Zeit im Auslande und muß sagen: als guten Deutschen hat es mich manchmal bis ins Innerste hinein gewurmt, wenn ich sah, wie im Auslande, vor allem bei der jetzigen russophilen Richtung unserer Regierung, man von Deutschland in bezug auf kulturelle Sprache wie von einer Art Rußland spricht und zwar deshalb, weil man in weiten Kreisen des Auslandes der Überzeugung ist, daß man auch auf kulturellem Gebiete bei uns einem allmächtigen autokratischen Willen allzu sehr nachgibt. Das ist bloß zum Teil wahr, gottlob! Es hat sich dies besonders gezeigt bei jener Rede, die ich kurz erwähnte. Es ist gottlob nicht ganz so schlimm, wie es dort gemacht wird; es gibt noch viele Millionen im deutschen Volke, welche gegen eine derartige Richtung sich aufbäumen, auch wenn sie sonst ganz konservative Männer sind. Aber dieser Glaube des Auslands schädigt unsere kulturelle und insbesondere unsere künstlerische Stellung. Millionen Gebildeter in Deutschland sind auch heute noch der Überzeugung, daß die große, moderne, internationale Bewegung, von der ich vorhin sprach, welche die Natur, d. h. die Wahrheit auch in der Kunst sucht, sich nicht kommandieren läßt und kommandieren lassen darf wie ein Regiment Gardegrenadiere. Was wirkliche Kunst ist, darüber entscheidet nicht ein einzelner — das ist mit Recht heute schon hervorgehoben worden — auch wenn er noch so hoch stünde, sondern darüber entscheidet ganz allein die Gesamtheit der kunstverständigen Zeit- und Volksgenossen und die Gesamtheit der Künstler, welche ihrerseits das Publikum, das Volk fesseln soll, die auf andere Weise keine Fesselung von dritter unbefugter Seite verträgt. »Die Kunst ist lang und kurz ist unser Leben«, läßt Goethe Wagner im Faust sagen, und kurz ist auch das Leben eines einzelnen Fürsten.

Ich eile zum Schluß. Ein Bonmot, an das vor einiger Zeit erinnert wurde, aus der Zeit Karls X. von Frankreich, paßt meiner Ansicht nach vortrefflich auf unsere jetzige Situation in Deutschland. Dieser Fürst sagte einst auf eine Petition der Feinde Victor Hugos, gegen die Hernani vorzugehen: »Im Theater habe ich gleich jedem einzelnen Pariser Bürger auch nur einen Platz im Parterre« — ein feiner, wahrhaft königlicher Ausspruch, der meines Erachtens eines königlichen Kunstmäcens würdiger ist als das sic volo, sic jubeo. Auf keinem Gebiete ist für die Unfehlbarkeit ein so kleiner Raum wie gerade auf dem Gebiete der Kunst. Pflicht der deutschen Volksvertretung aber ist es nach meiner Überzeugung, sine ira et studio dafür zu sorgen, daß eine solche Diktatur auf künstlerischem Gebiet nicht noch durch staatliche Mittel unterstützt wird, sondern daß die Kunst frei ihres Amtes waltet. Nur eine freie Kunst kann nach meiner Überzeugung die große Aufgabe erfüllen: die Veredelung der Sitten einer großen Nation. Sie allein ist das Ziel der wahren, tendenzlosen Kunst! Die Kunstgeschichte, die Kulturgeschichte hat es gezeigt: die Kunst, sie geht selbst über Könige und Kaiser, die sie fesseln wollen, zur Tagesordnung über.

NEKROLOGE

Durch den Tod des am 12. Februar in München jäh in der Vollkraft durch tückische Krankheit aus dem Leben geschiedenen Bildhauers **Rudolf Maison** hat die deutsche Kunst einen ihrer bekanntesten und in den Kreisen Münchens auch persönlich beliebtesten Vertreter zu betrauern. Am 29. Juli 1854 war Maison in Regensburg geboren, beschäftigte sich frühe schon, ohne künstlerische Anleitung,

mit Modellieren, betätigte sich erst gewerblich, trat dann aber bald auf Ausstellungen mit den kraftvoll realistischen, oft von gesundem Humor belebten polychromen Statuetten hervor, die rasch seinen Ruhm begründeten. Ein rassiger Neger; der Civis Romanus, der sich den Festtagsvogel nach Hause trägt; der Philosoph, wie er einem Taubenpaare gedankenvoll zuschaut, und der Eselsreiter sind wohl die bekanntesten dieser Gruppe. — Bald aber erblühten ihm größere Aufgaben: Die beiden Herolde auf dem Reichstagshause machten ihn mit einem Schlage zum Volksliebling. Später hat er diese beiden Gewappneten nochmals wiederholt für Bremen, wo sie an der Eingangspforte des ehrwürdigen Rathauses Aufstellung gefunden haben; sie wirken hier, nur auf einer niedrigen Treppenwange stehend, unvergleichlich packender, als hoch oben in den Lüften des Reichstagsdaches. — Bekannt, wenn auch weniger gelungen, ist sein vielfiguriger, reichbewegter Brunnen in Bremen. Seine letzte Arbeit, das Kaiser Friedrich-Denkmal für Berlin, kommt nächstens zur Enthüllung, die nun dem Künstler zu erleben nicht mehr beschieden war.

PERSONALIEN

Adolf Oberländer in München wurde zum Ehrenmitglied der Berliner Sezession ernannt.

FUNDE

In einer Versteigerung bei Christie in London am 29. Januar ist ein Exemplar einer sehr häufigen **Moderno-Plakette** (Molinier Nr. 161) vorgekommen, deren Aufschrift auf der Rückseite den Schlüssel für diesen pseudonymen Künstler zu geben scheint. Sie lautet: HOC. OPVS. MONDELA. ADER. AVRIFEX. MCCCCXC. Der Katalog nennt den Künstler danach *Galeazzo Mondella aus Aderno,* den Vasari als einen Veronesen bezeichnet. Moderno wäre also ein Lombarde und nicht ein Paduaner, wie man bisher annahm. Der Charakter seiner Arbeiten läßt sich damit wohl vereinigen, da sie sich durch große Eleganz von der Paduaner Derbheit wesentlich unterscheiden. Der Louvre besitzt ein paar bezeichnete Zeichnungen des Mondella, die hoffentlich bald einmal von der Direktion der Sammlung veröffentlicht und mit verwandten Darstellungen seiner Plaketten zusammengestellt werden.

W. B.

Pasquale Ferri und Emil Jacobsen setzen ihre gemeinsame **Durchforschung des ungesichteten Handzeichnungsmaterials** in der Uffizien-Sammlung fort und haben, wie in einem ausführlichen Artikel der »Nazione« berichtet wird, schon wieder einen wichtigen Fund getan. Es gelang ihnen nämlich **acht Kartons Michelangelos** zu entdecken, auf denen der Meister in großen Zügen seinen ersten Gedanken zu einigen der Fresken der Sixtinischen Kapelle Gestalt gegeben hat.

DENKMALPFLEGE

Die »Münchener Neuesten Nachrichten« vermelden, daß die **Wiederherstellungsarbeiten an der Sebalduskirche** unterbrochen worden sind, da die Geldmittel ausgehen. Hoffentlich setzt die Regierung oder ein Mäcen die Nürnberger schleunigst in die Lage, diese Nachricht für falsch zu erklären.

In einer kürzlich abgehaltenen **Versammlung des Wetzlarer Dombauvereins** berichteten der Landrat Sartorius und der Kreisbauinspektor Stiehl über das Ergebnis der Untersuchung des Wetzlarer Domes: Bei der Untersuchung habe sich der Zustand des Bauwerks erheblich schlechter dargestellt, als man ursprünglich annahm. Am Heidenturm seien infolge jahrhundertelanger Verwahrlosung zwar die äußeren Formen fast noch überall deutlich erkennbar, aber sonst hätten sich manche Teile geradezu als Schutthaufen erwiesen, in denen der zerfressene Mörtel kaum einen Stein mehr mit dem anderen verband. Soweit technische und künstlerische Fragen der Denkmalpflege in Betracht kommen, sei bei allen den zahlreichen Sachverständigen, die gehört werden mußten, nachdem einzelne Meinungsverschiedenheiten geklärt und beseitigt worden, über die Grundzüge der Wiederherstellung Übereinstimmung erzielt. Die Wiederherstellungskosten werden auf eine Million Mark veranschlagt. Die Entscheidung der Regierung steht noch aus.

AUSSTELLUNGEN

Die **Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft** wird am 27. März in der Kieler Kunsthalle aus Anlaß ihres zehnjährigen Bestehens eine Jubiläumsausstellung veranstalten, die später als Wanderausstellung durch die hauptsächlichsten Städte Schleswig-Holsteins geführt werden wird.

Von Anfang März bis Anfang Mai wird in Petersburg eine **Ausstellung von Schätzen des Kunstgewerbes** aus russischem Privatbesitz veranstaltet werden. Da auch das Kaiserhaus und die großen Fürstengeschlechter ihre Privatsammlungen zur Verfügung gestellt haben, verspricht die Ausstellung von bedeutendem internationalen Interesse zu werden.

Schwerin i. M. Der Ausstellungssaal des Großherzoglichen Museums ist zur Zeit durch die Kopien E. von Loudons nach den Fresken des Andrea del Sarto in einen Klosterhof der Renaissance umgewandelt worden. Es ist in der Tat überraschend zu sehen, wie wunderbar diese sechzehn Gemälde im einzelnen und als Gesamtbild wirken. Sie beginnen erst eben ihre Laufbahn durch Deutschland, und man kann schon jetzt mit Bestimmtheit voraussagen, daß es ein Ruhmeszug werden wird. Man hat diese Bilder eine Autobiographie del Sartos genannt, und damit ist ihre Bedeutung vielleicht am besten gewürdigt. Zeigen sie uns doch den Meister zunächst in seinen ersten Anfängen, dann in völliger Kraft und Reife und endlich unter dem Einflusse des Allgewaltigen jener Tage, Michelangelos. Sie sind bekanntlich in Chiaroscuro ausgeführt, und eben darum war die Treue in der Wiedergabe überhaupt in so seltener Weise möglich. Aber man fragt doch angesichts dieser Bilder, warum es noch niemanden eingefallen ist, Fresken alter Meister, die rettungslos dem Untergange entgegengehen, in ähnlicher Weise zu kopieren. Allerdings es würde nicht nur Ausdauer und Beharrlichkeit dazu gehören! E. von Loudon hat den großen Florentiner in einer Weise nachempfindend wiedergegeben, wie es vielleicht überhaupt nur der Selbstverleugnung einer Frau gelingen konnte. Sie hat auch, von durchaus historischem Sinne beseelt, keine Mühe gescheut, in Zeichnungen, Stichen, Kopien das zu suchen und zu finden, was den verblaßten Fresken selbst verloren gegangen war. Sie zeigt sich aber endlich auch in diesen Gemälden im Besitz einer technischen Meisterschaft, die Bewunderung verdient, um so mehr, als sie sich dieselbe erst erwerben mußte. Die Taufe Christi verrät noch die Anfängerin; und die Befangenheit im Ausdruck und die Unlebendigkeit der Bewegungen sind wohl nicht allein auf Rechnung des Meisters zu setzen, der ja gleichfalls mit diesem Gemälde sein großes Werk begonnen hat. Aber wie wunderbar ist dann schon der Aufschwung in der Predigt des Täufers und der Taufe des Volkes, und wie steigert sich beständig Verstehen und Können dieser Frau im Verlauf ihrer Arbeit! Man fühlt sich plötzlich im alten fröhlichen Florenz vor diesen Bildern, und man kann hier Andreas Kunst fast

besser erfassen, als im Scalzo selbst, wo ja nur noch die Schatten zerstörter Herrlichkeit dem forschenden Auge begegnen. So wird man diesen Freskenzyklus wohl als ein kunsthistorisches Dokument ersten Ranges bezeichnen dürfen! Glücklich die Sammlung, welche ihn sich dauernd zu eigen machen kann! *E. St.*

Budapest. Der Klub der Kunstfreunde (»Mübarátok Köre«) veranstaltet während des Monats Februar eine moderne graphische Ausstellung, zu welcher Dr. Gabriel von Térey den Katalog verfaßt hat. Zur Ausstellung gelangten 73 graphische Arbeiten aus dem Besitz zweier hervorragender Sammler in Budapest: Dr. Paul Majovsky und Béla Bäcker. Es sind zumeist Radierungen der ausgezeichnetsten Künstler der Neuzeit. Besonders hervorzuheben sind Werke von Cameron, Whistler † (»The Balcony«), Méryon † (»La Morgue«), Legros (»Procession dans une église espagnole«), Klinger (»Vom Tode«, II. Serie), Zorn (»Une irlandaise«), Brangwyn (»Barges at Brentford«), Cl. F. Gaillard † (Portrait de Dom. Prosper Guéranger, abbé de Solesmes«), J. Fr. Millet † (»La cardeuse«), ferner farbige Blätter von französischen Künstlern wie z. B. Eychenne, Delâtre, Ranft, Maurin, Chahine, Villon, Helleu u. s. w. *—r.*

SAMMLUNGEN

Budapest. Das Kupferstichkabinett der Landesbildergalerie hat im verflossenen Jahre seine Sammlungen mit 240 Stück graphischer Arbeiten moderner Künstler bereichert. Besonders ist eine Kollektion von 42 Radierungen von Anders Zorn, welche vom Künstler selbst ausgesucht wurde, zu erwähnen. Außerdem sind von Engländern und Amerikanern 31 Blatt erworben, von Italienern 2, von Holländern und Belgiern 8, von Deutschen, Österreichern und Schweizern 59, von Franzosen 24, von Ungarn 70. Für das Museum für schöne Künste ist unlängst das hervorragende Gemälde von Anders Zorn »Mutter mit Kind im Stall«, welches Bild auf der Pariser Weltausstellung von 1900 mit Recht so viel bewundert wurde, erworben worden. *—r.*

VERMISCHTES

Ein schmerzliches Unglück hat Otto Reiniger, einen der talentvollsten unter den modernen deutschen Landschaftern, getroffen. Sein Stuttgarter Atelier ist nämlich nahezu vollständig ausgebrannt und damit der größte Teil seines Studien- und Bildermaterials verloren. Möchte es dem Künstler vergönnt sein, rasch wieder den verlorengegangenen Besitz durch neue Schöpfungen auszugleichen.

Die Bildhauer Deutschlands haben sich zu einem gemeinsamen Vorgehen zusammengetan, um den Mißständen bei der Ausschreibung von Denkmalswettbewerben zu steuern. Die Grundsätze sind in einem Programm festgelegt, das etwa im gleichen Sinne gehalten ist, wie die, von der Vereinigung der Architekten und Kunstgewerbevereine für Wettbewerbe vereinbarten Normen: Majorität der Künstler in der Jury; Billigung des Programmes durch jeden einzelnen Preisrichter; Höhe der Preise bei kleinen Objekten mindestens 10%; Honorierung jeder Arbeit bei beschränkten Konkurrenzen; Verbleib des Urheberrechtes beim Einsender. Der Senat der Königl. Akademie der Künste in Berlin hat diese Grundsätze gebilligt.

Gustav Beckmann hat vor einiger Zeit in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung einen Aufsatz veröffentlicht, dessen Kern wir einer weiteren Beachtung empfehlen möchten. Beckmann sagt nämlich, daß wir in dem Seidlitzschen Porträtwerk von der Renaissance bis auf das Ende des 18. Jahrhunderts und daran anschließend durch Werckmeisters Porträtwerk des 19. Jahrhunderts für die Neuzeit ein zureichendes Bildnismaterial besäßen. Für das Altertum ist durch das, im Bruckmannschen Verlage erschienene Werk »Antike Bildnisse« gesorgt: nur ein **Porträtwerk für das Mittelalter** besitzen wir nicht. Beckmann weist in seinem Aufsatze nach, daß die in Laienkreisen oft verbreitete Meinung, das Mittelalter wäre arm an künstlerischen Bildnissen seiner führenden Persönlichkeiten, eine durchaus irrige ist. Nach seinem Plane sollte sich die Sammlung nicht bloß auf eine Ikonographie der deutschen Kaiser, die von Historikern schon öfters gefordert worden ist, beschränken, sondern das ganze Kulturleben des Mittelalters durchdringen. Wir würden uns freuen, wenn die Anregung auf fruchtbaren Boden fiele.

In Wien ist man augenblicklich dabei, die ehemalige Universität, das jetzige Gebäude der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu restaurieren.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 17. 4. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZU HANS SANDREUTERS GEDÄCHTNIS

Böcklin hat wenig Schule gemacht. Es gibt wohl in der Schweiz und in Deutschland ein paar Künstler, die sich seine Requisiten zu eigen machen. Zu Ansehen sind sie nicht gekommen, sie gehören zu den Künstlern, die wir mit dem Ausdrucke »Verkaufsmaler« zusammenfassen. Und jene Schar von kunstfreudigen Jüngern, die der Meister einmal in Florenz um sich versammelt hatte, ist keiner von ihnen zu künstlerischen Ehren gekommen? Nein, keiner auf Böcklins Wegen. Denn wenn ich jetzt Hans Sandreuter nenne, Böcklins Lieblingsschüler, der sich so wacker durchgerungen, dann muß ich gleich hinzusetzen, daß er erst dann ein ganzer, selbständiger Künstler wurde, als er sich von Böcklin losgemacht hatte. Der Böcklinschüler Sandreuter, der Nachahmer Böcklins, wollte nie gefallen, erst als sich der dekorative Künstler, der feinsinnige Landschafter Sandreuter zeigte, da hörte man mit Befriedigung davon, daß er sich ein Stück seines Könnens vom großen Böcklin geholt hatte. Ich möchte nicht selbst erzählen, wie das kam. Der Züricher Kunstschriftsteller *Dr. Hans Trog,* ein Schüler seines Landsmannes Jakob Burkhardt, hat vor wenigen Wochen im Rahmen der Neujahrsblätter, die alljährlich von der Züricher Kunstgesellschaft herausgegeben wurden, eine monographische Abhandlung[1]) erscheinen lassen, die mit »Hans Sandreuter« überschrieben ist. Trog ist ein Berufener, um uns Sandreuter zu schildern, denn er ist gleich dem Verstorbenen ein Kind der Rheinstadt Basel, er sah den Künstler werden und wachsen. Das reich mit Anschauungsmaterial versehene Büchlein gibt darum die bis heute erschöpfendste und lesenswerteste Darstellung. Besonders auf das Verhältnis Sandreuters zu Böcklin ist Trog sehr eingehend zu sprechen gekommen, seine Entwickelung »durch Böcklin hindurch« ist hier am klarsten gegeben.

Sollte man glauben, daß der Knabe Sandreuter von seinem Baseler Zeichenlehrer eine Züchtigung erhielt, weil er es wagte, den Schöpfer des »Jagdzuges der Diana« — er hatte das Bild an einem freien Sonntag im Baseler Museum gesehen — anno domini 1863 für den größten Maler zu erklären? Es klingt unwahrscheinlich, und wenn die Kunde nicht von einem sicheren Gewährsmann käme, möchte ich sie lieber für einen kunsthistorischen Treppenwitz halten. Trog nimmt die Gelegenheit wahr, uns nach dieser Anekdote eine Schilderung der Baseler Jugendzeit von Hans Sandreuter zu entwerfen, »dem jungen Mann, der Maler werden wollte«, und erst nach jahrelangen Probearbeiten als Lithograph und Zeichner an seine künstlerische Ausbildung auf der Münchener Akademie denken konnte. Dort in München lernte er Böcklin kennen. Sandreuter wandte sich an seinen engeren Landsmann, um seine Vermittelung für die Zulassung in die Münchener Akademie zu erbitten. Böcklin begleitete ihn zu Wilhelm Kaulbach und stellte diesem seinen Schutzbefohlenen mit den Worten vor: »Da bringe ich ihnen einen jungen Mann, der auch das Unglück hat, Maler werden zu wollen.« Auf München folgte ein Aufenthalt mit Böcklin in Florenz. »Liest man nur einige der Titel von Sandreuters Bildern aus jener Zeit des ersten engen Zusammenseins mit Böcklin, so ersieht man schon daraus, wie übermächtig der Einfluß Böcklins ... in bezug auf die Wahl der Stoffe war, ganz abgesehen von ihrer malerischen Durchführung. Damals malte Sandreuter einen Gang zum Tempel, eine Frühlingslandschaft mit trinkendem Pan, die Temperaskizze eines fischenden Pan, eine badende Nymphe und eine griechische Idylle.«

Bis 1877 blieb Sandreuter in Florenz, dann folgte ein Aufenthalt von drei Jahren in Paris, hierauf ging es nochmals nach Italien, nach Florenz, Rom und Neapel. »Das waren vielfach schwere Zeiten für den Künstler, Zeiten der fehlenden Anerkennung und der Entbehrung. Aus Rom hat er einmal 1882 geschrieben, er beneide seine Landsleute, die wohlgenährten päpstlichen Schweizergarden.« Doch diese Periode eines echten Künstlermartyriums war im Jahre 1884 zu Ende. Von da an ging es, »wenn auch langsam, so doch entschieden vorwärts und aufwärts in seiner Laufbahn« und als »Sieger hat Sandreuter sterben dürfen«.

Um gleich vom Wichtigsten zu sprechen: »Das entscheidende Ereignis im Künstlerleben Hans Sandreuters hieß *Arnold Böcklin*«, ein Name, der sich

---

1) Hans Trog, Hans Sandreuter. Kommissionsverlag von Fäsi & Beer, Zürich.

einst dem Knaben bedeutungsvoll eingeprägt hatte und später für ihn zum »Schicksal« geworden ist . . . Es hat die Künstlerlaufbahn Sandreuters in bedauerlicher Weise kompliziert, ja verdüstert, schreibt Trog, daß sein Debut als Maler so sichtbarlich unter dem Einfluß Böcklins stand; man sah in seinen Arbeiten vorzugsweise nur das, was ihm von seinem Vorbild zugeflossen war, und verlor dabei zu sehr das aus dem Auge, was der jüngere aus seinem Eigenen zugeschossen hatte.« Wenigstens so lange er auch die Gegenstände seiner Darstellung der Böcklinschen Welt entlehnte, möchte ich ergänzend hinzufügen. Sandreuter konnte schon darum nicht auf die Dauer als Nachahmer Böcklins gelten, weil sich seine Stärke bald auf anderen Feldern als Böcklins romantischen Naturgebilden erweisen sollte. Er war nicht ein Gestaltendichter in der Art Böcklins, seine Kunst war bodenständiger, weniger phantastisch als die seines Lehrers. »In Sandreuters Phantasie ist etwas bürgerlich Solides,« sagt Trog im Zusammenhange einer solchen Charakteristik, und jenes »tiefe innere Verhältnis, das Böcklin zur südlichen Natur und südlichen Leben hatte, besaß Sandreuter nicht in diesem Grade«, wenn auch aus den Gemälden, zu denen der Künstler die Inspiration im Süden geholt hat, gewiß »eine warme Begeisterung für Italien spricht. Aber im Süden hat sich Sandreuters starker, freier, klarer Stil herausgebildet, hier sein reger Farbensinn nachhaltigste Anregung und Orientierung erhalten. *Den Entdeckungen des Auges und dem instinktiv richtigen Empfinden des Hochbegabten schuf die Lehre Böcklins das feste künstlerische Fundament.*« Damit hat Trog den Werdegang des Koloristen Sandreuter mit scharfem Verständnis gekennzeichnet. Die Liebe und Lust an der satten, leuchtenden Farbe, die verdankt Sandreuter seinem großen Meister und dem farbenfrohen Italien. *Die* Schule hat ihn davor bewahrt, sein Heil in eintöniger landschaftlicher Grau-in-Grau-Malerei zu suchen. Das koloristische Element ist es, das seinen Naturschnitt auf jenen warmen, lebensprühenden Ton stimmt. Darum war er so glücklich in der Wahl seiner Motive, weil er sich Motive suchte, die seinem angeborenen und von Land und Lehrer herausgebildeten Farbensinn gefielen. Immer treffen wir auf seinen Bildern, auch wenn der natürliche Vorwurf ein bescheidener war, irgend eine auf den ersten Blick bestechende harmonische Farbensinfonie, sei es, daß das saftige Grün einer Wiese mit dem zarten Rosa blühender Apfelbäume zusammenstimmt, der bläuliche Dunst des grauenden Tages mit den purpurglänzenden Bergspitzen, das sonnenbeschienene Waldesdach mit dem tiefblauen, dunklen südlichen Himmel. Sandreuter kannte den packenden sinnlichen Wohllaut der Farbe; Böcklin war der Vater dieses Wissens. Auch im dekorativen Figurenbild rechnete der Künstler fast ausschließlich mit der Farbe. »Nicht auf das Einzelne wollen sie geprüft sein«, sagt Trog mit Beziehung auf einen Freskenzyklus, Schilderungen mittelalterlichen Lebens im Schmiedenzunftsaale zu Basel, »sondern auf die Gesamterscheinung, und hier stimmt die koloristische Rechnung trefflich«. Das farbige Element überwiegt bei Sandreuter im komponierten Figurenbild, bei Schöpfungen seiner dichterischen Phantasie und bei Studien nach der Natur. Das wird uns im einzelnen von Trog, der des Künstlers Lebenswerk vollständig kennt, nachgewiesen. Ein Vergleich zwischen Böcklin und Sandreuter ist natürlich nicht angängig. Das sind zwei inkommensurable Größen. Böcklin ist ein König im Reiche der Kunst, Sandreuter ein Vasall. Aber die Art und Weise, wie Sandreuter Böcklinsche Farbenprinzipien in seine Welt übersetzte, gibt zu genken. Die moderne lyrische Landschaft, das breit gemalte, auf rein malerische Akzente angelegte Naturbild und die farbige Sagenwelt des großen Romantikers haben also doch gewisse Berührungspunkte. Die beiden Richtungen brauchen nicht so schroff gegeneinander gestellt zu werden, wie es immer geschieht. Sandreuter ist wieder ein Beweis, daß es in der Kette der Kunstgeschichte keinen Riß gibt. Auch zu den gegensätzlichen Stoffgebieten laufen bestimmte Fäden. Es muß nur einer kommen und den Zusammenhang verkörpern. Sandreuter sah in seiner Jugend nur Böcklin, ein ähnliches Ziel schwebte ihm stets als Ideal vor. Dann erkannte er, als Künstler und Mensch herangewachsen, die malerische Wirkung der flüssigen, breiten Farbengebung, er lernte die Impressionisten und Pleinairisten kennen. Für mich stellen sich deshalb seine spätesten, eigensten Werke als eine bewußte Kombination zweier Richtungen dar: Der Romantik Böcklins und der impressionistischen Malerei der Franzosen, beide natürlich durchsetzt mit einer selbständigen, kraftvollen Note.

Gerade durch die Lektüre von Trogs detaillierter, eingehender Studie, deren Bedeutung neben den interessanten Aufschlüssen über Tatsächliches in der ehrlichen Analyse von Sandreuters Schaffen liegt, wird man auf diese Annahme hingelenkt.

DR. HERMANN KESSER-Zürich.

RUDOLF MAISON †

Am 12. Februar ist in München an einer plötzlichen, tückischen Erkrankung der Bildhauer Rudolf Maison gestorben, ein Künstler, der nicht nur durch eine stattliche Reihe hervorragender Werke sich schon unsterblichen Ruhm gesichert hat, sondern auch offenbar noch im aufsteigenden Ast seiner Bahn stand. So Schönes er auch schon gab, das Beste hatte er erst noch zu geben, der unermüdliche Ringer und Kämpfer hatte einen großen, freien, persönlichen Stil erst in den letzten Jahren sich zu eigen gemacht, erst jetzt den Weg zu einer Monumentalität gefunden, wie er sie suchte, zu einer Monumentalität, welche frei war von jedem überkommenen Kanon. Darin, daß er jetzt fort mußte, jetzt an diesem Wendepunkte, jetzt wo er daran war, das Verständnis immer weiterer Kreise für seine Art zu erobern und seinem unerbittlichen, unbestechlichen Richter, sich selbst, immer voller zu genügen, darin liegt die große Tragik dieses Künstlerlebens. Man muß den Gang dieses Lebens kennen, um das Maß der Tragik zu verstehen.

Man muß wissen, mit welchem leidenschaftlichen Sehnen, mit welcher rührenden Unermüdlichkeit der stille, fast wortkarge Mann nach Vollendung rang, nach Licht und auch nach Anerkennung, wie jeder andere — und wie er dabei keinen Weg ging, als den geraden, kein Mittel für erlaubt hielt, als das, sein Bestmöglichstes zu leisten. Er war als Künstler selfmade-man bis ins Kleinste, nie hat ihn ein anderer etwas gelehrt als die unumgänglichsten Handgriffe, das Äußerlichste der Kunst. Seine Meisterin war die Natur; aber nicht nur in dem Sinne, in dem sie jeden Künstlers Meisterin ist. Er hat wirklich sein ganzes handwerkliches Können im unmittelbaren Verkehr mit ihr aus sich selber herausgewonnen — und dies Können war einzig in deutschen Landen! So erklärt sich der gewisse herbe, bedingungslose Realismus seiner ersten Epoche, der nach der einen Seite so viel Bewunderung, nach der andern so viel Widerspruch fand. Der Künstler stand eben im strengen Banne seiner Meisterin Natur. Von anderen nahm seine stolze Art nichts an, auch nicht von den Alten. War das ein Fehler? So war es wahrhaftig ein ehrenvoller! Er hatte nun aber bei seinem beispiellosen Fleiß in der unmittelbaren Naturtreue einen Punkt erreicht, von dem es in gleicher Linie »nicht weiter ging«. Da fing er an seinen Stil zu suchen. In seinen Arbeiten für den deutschen Reichstagsbau sehen wir die ersten bedeutsamen Etappen dieses Strebens. Erst die beiden geharnischten Reiter. Dann sein Otto der Große, vielleicht Maisons wuchtigstes Werk. Im Bremer Brunnen noch ein heißes Ringen zwischen des Küntlers herbernster moderner Naturanschauung und einer im Grunde barocken Idee. Volles Gelingen, manchen voreiligen Tadlerstimmen zum Trotz im Reiterdenkmal Kaiser Friedrichs für Berlin! Erst seine lebensgroße Ausführung in Bronze wird zeigen, was es ist, wie monumental bei allem Realismus, wie groß, trotz der Fülle von Details, welche es ungewohnten Augen kleinlich erscheinen lassen konnten. Maison sah nun einmal unglaublich scharf und hielt es für Unrecht, Wesentliches, was er sah, für sich zu behalten. Als er starb, waren zwei Kolossalfiguren, ein St. Michael und ein St. Georg, die ein reicher Bremenser, Herr Harries, auf Veranlassung des Kaisers für die Stadt Bremen schaffen ließ, eben fertig geworden. Vor der Monumentalität dieser in ihrer grenzenlosen Schlichtheit so originellen Figuren wird wohl auch der letzte Zweifel an Maisons Stil verstummen. Er hatte die große, reine Linie gefunden. Daß der Weg hierzu seine Weile brauchte, wird keinen wundernehmen, der ihm nahe stand, ihn verstand. Andre machens billiger. Die »lernen« heute nach berühmten Mustern, bei Adolf Hildebrand etwa, oder direkt bei den Alten den Stil und hinter- oder nebenher bei der Natur ein wenig die Form — wenn die Zeit dazu reicht! Sonst geht's ja schließlich auch so!

Rudolf Maison stammt, wie der Name verrät, aus einer verarmten französischen Emigrantenfamilie. Sein Vater, der ihm nur einige Tage im Tode voranging, war Schreiner in Regensburg, ein wackerer Meister in seinem Fache, der die feinste Arbeit verstand und in seinen alten Tagen an den Modellen des Sohnes fleißig mitzimmerte. Mit tüchtiger Realschulbildung kam Rudolf Maison an das Münchener Polytechnikum, um sich, seinem inneren Beruf entsprechend, zum Architekten auszubilden. Maison war, wie alle Architekturteile seiner Entwürfe beweisen, auch nach dieser Richtung hin ein starkes Talent. Leider gebrachen ihm bald die Mittel zum Studium. Er mußte sich sein Brot durch Zeichnen und Modellieren für industrielle Zwecke verdienen. Die nötigste Technik hatte er sich in den Zeichnen- und Modelliersälen des Polytechnikums angeeignet. Von da ab ging's von selber weiter mit wachsendem Können. Bald konnte er für den plastischen Schmuck der Bauten König Ludwigs II arbeiten. Die Pegasusfontäne in Herrenchiemsee ist ganz seine Arbeit — ein respektables Stück Arbeit für einen Anfänger und Autodidakten. 1885 kam er mit seinem ersten selbständigen Werk vor die Öffentlichkeit, einer stark bewegten, realistischen Kreuzaufrichtung, die überdies polychromiert war. Das Werk erregte Aufsehen und lebhafte Dispute »für und wider«. Maison war sich damals über die Grenzen seiner Kunst wenig klar, aber er holte sich seine Belehrung aus der Arbeit selbst, er versuchte selber, was er wissen wollte. Zwei Entwürfe aus jener Zeit, ein »Arbeiterstreik« und ein »Tod Cäsars« zeigen, wie er sich über das zulässige Maß von Bewegung experimentell unterrichtete. Gelegentlich eines Wettbewerbes schuf er sein imposantes Modell für den »Fürther Brunnen«. Nürnberg hatte die Konkurrenz ausgeschrieben und Maisons genialer Entwurf — »die durch den Menschen gebändigte Naturkraft« — wurde als der beste erklärt, die Ausführung aber einem anderen übertragen. Da ließ die Stadt Fürth den Entwurf für sich ausführen. Das Werk ist von genialem Wurf, von kühnstem Temperament — in den Formen aber doch runder, weniger persönlich, barocker, wenn man so sagen darf, als Maisons reife Art. In einer Reihe von Denkmalskonkurrenzen, an denen er sich grundsätzlich mit nie ermüdendem Fleiße beteiligte, gewann Maison den Preis — nicht aber die Ausführung. Wer das Wesen unserer deutschen Denkmalskonkurrenzen kennt, wird sich weiter nicht wundern. Sein preisgekrönter wunderschöner Entwurf für das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Aachen z. B. zeigt einen Siegfried mit den Rheintöchtern, welche die Kaiserkrone aus den Fluten emporhalten. Die Ausführung scheiterte an der Unmöglichkeit, die drei Rheinnixen — zu bekleiden!

Schon in seiner Anfängerzeit hatte Maison eine Reihe trefflicher Kleinplastiken gefertigt, so ein halbes Dutzend Münchener Typen, einen Schusterjungen, eine Zeitungsfrau, Kellnerin, einen Hofbräuhäusler, einen Kunstjünger. Anfangs der neunziger Jahre entstand seine bekannte Serie polychromierter Statuetten, der Eselreiter, der stehende Neger, der Neger von einem Leoparden überfallen, der Philosoph, das Faunmädchen, der Augur u. s. w. Maison, ein unerreichter Meister der Technik in allem, hatte sich ein Verfahren der Polychromie zurecht gemacht, das bis zu nie

gesehener Naturtreue ging und das man wohl im Prinzip bekämpfen, solchen Qualitäten gegenüber aber sicher nicht für unkünstlerisch erklären konnte. Auch an dem superben Marmorkopf einer lachenden Frau hatte er es erprobt. In allen diesen Statuetten zeigte er überdies eine verblüffende Beherrschung der Körperform. Die Anatomie seiner Neger, die nackten Teile des Augur, des Philosophen sind in ihrer Art klassisch.

Um die gleiche Zeit entstanden die erwähnten Reiter für den Reichstagsbau, zwei Standartenträger in frühgotischer und in Maximiliansrüstung. Nachbildungen, welche für eine der letzten Weltausstellungen in Kupfer getrieben wurden, stehen jetzt vor dem Bremer Rathaus. Nicht wenig Aufsehen hat vor allem die unerhörte Lebenswahrheit der Pferde erregt, und Maison hat sich auch in der Folge zu einem Pferdebildhauer ohne Konkurrenz entwickelt. Zahlreiche kleine Modelle für Reiterdenkmäler und andere Arbeiten beweisen das nicht minder, als sein großartiges Kaiser Friedrich-Denkmal. Für dieses hat er allein wenigstens fünf verschiedene Modelle im kleinen, alle mit stark abweichenden Pferdebewegungen ausgeführt. Eine seiner besten Pferdedarstellungen aber ist wohl das Roß des fliehenden Germanenjünglings, den er im Sommer 1902 fertig stellte.

Das umfangreichste Werk, das aus Maisons Werkstatt hervorging, ist der Teichmannbrunnen in Bremen, aus Mitteln einer Stiftung errichtet. Er stellt in kühner, großzügig erfaßter Allegorie Schiffahrt und Seehandel dar, ein Schiff, von gigantischem Hippokampen durch die Flut gezogen, von Hermes geführt, von den Gefahren und Schrecknissen der Tiefe bedroht. Eine Menge phantastischer Wesen, mit wahrhaft Böcklinscher Gestaltungskraft konzipiert, umgibt Schiffer und Kahn.

Neben solchen großen Schöpfungen entstand in der Werkstatt des Künstlers, dessen Arbeitslust eigentlich nur durch das Schwinden des Tageslichts zeitliche Begrenzung fand, noch eine Menge kleinere Arbeiten. Seine Porträtbüsten sind von hinreißender Lebendigkeit gewesen, eine Reihe von Gedenktafeln, kleinen Brunnen und Grabmälern führt er mit gleicher Liebe aus. In den letzten Jahren entstand — in halber Lebensgröße — ein thronender Wotan, der ergreifend großartig erfunden ist, und eine Gruppe der Nornen. Seine allerletzte Arbeit war das Grabmal für einen Jüngling mit einer weiblichen Figur des Glaubens von hehrster Lieblichkeit. Ich sah es tiefergriffen erst eine Stunde nach des Künstlers Tode — tiefergriffen, weil die reine Anmut dieser Frauengestalt eins bewies: es war nun auch hier wieder eine vielleicht allzuscharfe Kante seines Wesens abgeschliffen, die ihn einst sicherlich manchen Leuten schwer verständlich gemacht! —

Er war ein ganzer, starker Künstler, goldecht in seinem Glauben und Wollen, selbstlos und hingebend an die Kunst bis zur Preisgabe aller materiellen und sozialen Vorteile und eine künstlerische Arbeitskraft, wie sie vielleicht überhaupt nicht wieder geboren wird!

F. v. OSTINI.

DIE NEUORDNUNG DES MUSEUMS ZU NEAPEL

In zwei oder drei Monaten wird die Neuordnung des Museo Nazionale vollendet sein. Die ungeheure Aufgabe, eine der glänzendsten Antikensammlungen Europas vollständig neu zu ordnen, ist in kaum zwei Jahren bewältigt worden. Wenn man die heftige Polemik verfolgt hat, die seit Monaten über diese Neuordnung geführt worden ist, wenn man weiß, daß mehr als eine Kommission mit mehr oder minder offizieller Befugnis zusammentrat, um die Arbeit des neuernannten Direktors Pais kritisch zu untersuchen, wenn man die ausfallenden Angriffe auf die Museumsverwaltung gelesen hat, als die Tazza Farnese dem Diebstahl ausgesetzt war und einige Vasen — gänzlich untergeordneter Bedeutung, wie von sachverständiger Seite versichert wird — zertrümmert wurden — dann wird man sich durch das, was heute das Museum von Neapel bietet, aufs höchste überrascht fühlen. So viel steht fest, daß dies Museum die bei weitem am besten geordnete Antikensammlung ist, welche Italien besitzt. Die Großräumigkeit des Gebäudes — im Jahre 1586 als Kaserne erbaut — erleichterte die Aufgabe allerdings nicht unwesentlich, und die Sammlung selbst bot das glänzendste Material, über welches wohl jemals ein Direktor von Antikensammlungen verfügt hat. Aber andererseits war darum auch die Verantwortung besonders groß, und die Aufgabe über diese unvergleichlichen Schätze mit Geschmack und Urteil zu disponieren, gewiß keine leichte. Heute ist nun die Neuordnung soweit vollendet, daß Plan und Disposition vollständig übersehen werden können.

Im Erdgeschoß haben Skulpturen und Bronzen ihren Platz gefunden; im ersten Stock findet man die antiken Wandgemälde; im zweiten Stock sind im rechten Flügel die Goldsachen, die kleineren Bronzen, die Gläser, Vasen, Kameen, Medaillen ausgelegt; oben im linken Flügel ist man im Begriff, die Pinakothek herzurichten mit den wenigen modernen Bronzen, Skulpturen und kunstgewerblichen Gegenständen, die das Museum besitzt. Schon die Ausschmückung des Vestibüls ist eine durchaus würdige und angemessene. Hier stehen vorwiegend Gewandstatuen an den mächtigen Pfeilern; die Reiterstatuen der Balbo — Vater und Sohn — in den Seitenschiffen; antike Sarkophage an den Wänden. Im Treppenhause sieht man das imponirende Marmorbild des Zeus von Cumae. Die Anordnung der Skulpturen ist streng nach stilistischen, historischen und topographischen Gesichtspunkten durchgeführt worden. Die Wände mit dunkelrotem Tuch ausgeschlagen bieten für die weißen Marmorbilder einen warmen leuchtenden Hintergrund dar. Es ist eigentlich nichts an seinem alten Platze geblieben; ja das Gebäude selbst scheint ein völlig anderes zu sein. Man spürt überall, daß die Architekten lange gearbeitet haben, ehe an die Aufstellung der Sammlungen gedacht wurde. Man findet überdies eine Fülle von Gegenständen mehr dekorativer Bedeutung verwandt, die jahrelang in den Magazinen gelegen haben und nun von Professor Pais ans Tageslicht befördert wurden. Auch die Anordnung der Bronzen links vom Eingang ist eine völlig neue und äußerst geschmackvolle. Hier haben auch die Statuen, Büsten und Bronzen der römischen Kaiser die würdigste Aufstellung gefunden — eine herrliche Gruppe von Bildwerken, die nirgends ihresgleichen hat, auch nicht im Kapitolinischen Museum. Hier stehen dann auch alle Hermenbüsten — unter ihnen der Homer auf einem neuen Piedestal, das zu der ruhigen Würde und Schlichtheit des blinden Sängers vielleicht etwas unruhig wirkt. Überhaupt wäre zu wünschen, daß man auf die Ausführung der Sockel und Pfeiler für Büsten und Statuetten

das Augenmerk besonders richtete und hier vor allem durchgehends das Holz durch Marmor ersetzte.

Unten im Erdgeschoß ist alles schon vollendet; darüber im ersten Stockwerk rechts legt man an die Ordnung der antiken Wandgemälde eben die letzte Hand. Die hohen, hellen Räume sind mit Tonnengewölben gedeckt, grau und hellblau gemalt, mit ganz leichter Ornamentik im pompejanischen Stil. Es waltet hier eine besonders festliche Stimmung, und die Pracht der antiken Gemälde, die wiederum nach Fundorten und zugleich zeitlich geordnet sind, kommt zur vollen Entfaltung. Nicht nur der Laie, sondern auch der Fachgenosse wird an der neuen Aufstellung seine Freude haben, die so eindrucksvoll wirkt, weil nichts überfüllt und jedes der größeren Fresken wenigstens für sich wirken kann.

Ganz oben bei den kleineren Bronzen, Gläsern, Goldgeräten u. s. w. kann man Gelegenheit nehmen, das Einst und Jetzt zu vergleichen. Professor Pais hat sehr klug gehandelt, einen der größten Säle vollständig unberührt zu lassen; hier wirken die unzähligen Geschmacklosigkeiten in unmittelbarer Berührung mit den prächtigen neugeordneten Räumen besonders schroff. In keiner anderen Sammlung Europas werden wir so in das intime Leben des Alten eingeführt wie hier, wo auch die Anordnung der unvergleichlichen Schätze im Geiste der Antike erdacht und durchgeführt worden ist.

Die Neuordnung der Pinakothek ist noch am weitesten im Rückstande. Hier sind auch einige Säle überhaupt noch nicht hergerichtet. Immerhin haben fast sämtliche »Capolavori« ihren Platz gefunden, und im allgemeinen wohl den, der ihnen zukam. Auch hier ist die Fülle des Raumes ein nicht genug zu preisender Vorzug, der es ermöglichte, das Prinzip durchzuführen, die Bilder nur in einer Reihe aufzuhängen. Ob der Gedanke glücklich war, sämtliche Räume mit hellgrünem Tuch auszuschlagen, möchten wir bezweifeln. Die Farbe ist zu grell, um für alle Bilder zu passen. Und doch wie wichtig es ist, gerade hier das richtige zu treffen, zeigt z. B. die Anordnung der holländischen Meister auf dunkelbraunem Sammet im Berliner Museum. Es ist zu hoffen, daß diese wichtige Frage im Kaiser Friedrichs-Museum die glücklichste Lösung finden wird. Jedenfalls ist der Versuch in Neapel kein ganz gelungener. Auch in der Anordnung der Gemälde wird man später wohl im einzelnen Veränderungen vornehmen. Man begreift z. B. nicht, warum die herrlichen Tizians nicht alle vielleicht mit Sebastiano del Piombo in der ersten Rotonde vereinigt wurden, und warum gerade hier die heilige Familie des Giulio Romano in einem schwerfälligen Barockrahmen einen Ehrenplatz gefunden hat. Ein abschließendes Urteil aber wird hier erst zu fällen möglich sein, nachdem die ganze Aufstellung vollendet sein wird. Die Kunstschätze aus der Sammlung Farnese — die Büsten Pauls III., das berühmte Silberkästchen und das Bronzetabernakel von Bernardi, das Majolikageschirr des Kardinals Alexander u. s. w. — harren ebenfalls noch der endgültigen Aufstellung.

Die Stadt Neapel besitzt in seinem Museum ein Monument, um welches sie ganz Italien beneiden kann; es hat aber erst durch diese Neuordnung die Bedeutung erhalten, die es heute mit Recht beanspruchen darf. Wäre Professor Pais selbst Neapolitaner, hätte er es besser verstanden, sich den vielfach korrumpierten Elementen dieser Stadt anzupassen — man würde sein Lob zum Himmel erheben. Er hat energisch und oft vielleicht rücksichtslos durchgegriffen, stets in der festen Meinung, seiner Sache zu dienen. Und daß er in der Tat in diesen zwei Jahren eine glänzende Leistung vollbracht, wird ihm jeder wohlgesinnte Besucher — Fachgenosse oder Laie — bezeugen. Möchte es wenigstens der Anerkennung und Bewunderung der Fremden, deren Urteil nicht durch Leidenschaftlichkeit getrübt ist, gelingen, die erbärmlichen Anfeindungen unlauterer heimischer Elemente verstummen zu machen. Jedenfalls braucht Professor Pais kaum noch Notiz von ihnen zu nehmen, da ihn die Tatsachen so glänzend gerechtfertigt haben.

E. STEINMANN.

BÜCHERSCHAU

The great Masters in painting and sculpture. Edited by *G. C. Williamson.* London, George Bell and Sons, 1902/3.

Von der Serie von Monographien, die die Firma Bell herausgibt, und die durch gute Ausstattung, besonders durch reiche und sorgfältige Illustrierung sich auszeichnet, liegen einige neue Bände vor, die in der Reihenfolge, in der sie erschienen sind, besprochen werden.

Giotto. Von *F. Mason Perkins.* Es ist die ruhige Darlegung eines Kritikers, der sich lange Zeit intensiv nicht nur mit dem Künstler, den er speziell behandelt, sondern auch mit denen um ihn beschäftigt hat, der die vielen Probleme gerade dieser Existenz wohl kennt, aber (für ein populäres Buch das allein Richtige) diese vorher mit sich selbst abgemacht hat und dem Leser nur die Resultate bietet. Interessant und beachtenswert ist das einleitende Kapitel, kurze Bemerkungen über die älteren Biographien. Nicht beachtet hat der Verfasser, daß Vasaris Darstellung hauptsächlich auf Billi beruht und stellenweise auffallende Übereinstimmungen mit dem Anonymus XVII, 17 zeigt. In der Chronologie der Werke verlegt er die Tätigkeit in Assisi zwischen Rom und Padua. Die Fresken im Bargello streicht er aus dem Katalog (worin er die fast allgemein gewordene Ansicht vertritt), ebenso das Altarbild in Santa Croce. Gewiß ist es irrig, wenn man Giottos Namen mit mehr als den ersten Campanilereliefs in Verbindung bringt. Die folgenden sind auch in der Erfindung Andrea Pisanos Eigentum, so das besonders schöne Relief auf Tafel 37.

Sir David Wilkie. Von *Lord Ronald Sutherland Gower.* Von Wilkie, der Jahrzehnte vor der Blütezeit der Düsseldorfer Genremalerei die gleichen Stoffe behandelte, die deren Ruhm ausgemacht haben, dessen Bilder trotz stark anekdotischem Charakter auch künstlerisch anziehen, weiß man in Deutschland wenig. Muther hat kürzlich in seiner »englischen Malerei« mit Nachdruck auf die großen Qualitäten Wilkies hingewiesen. Aber man muß diese Sachen sehen: und wie stets bei seiner nationalen Kunst, hat England nicht nur die besten seiner Schöpfungen, sondern fast alles, was er gemacht hat, daheim zu bewahren gewußt. In seinen jungen Jahren ist der Einfluß der holländischen Genremaler offenkundig; sehr bald wird seine Malweise persönlich und national. In späteren Jahren kommt etwas Fremdes, das Verwandtschaft hat mit der gleichzeitigen romantischen Schule Frankreichs, in seine Kunst; in Wilkies nächster Umgebung klagte man, Italien habe ihn ruiniert. Jedenfalls muß man wohl zwischen seinen historischen Kompositionen (John Knox und andere) und den mehr genreartig gefaßten Bildern, wie die Szenen aus den spanischen Guerillakämpfen, unterscheiden. Aber selbst unter den historischen Bildern, z. B. der »erste Kronrat unter Königin Victoria« (in Windsor): welch ein malerisches Meisterwerk! Dieser Entwickelungsgang ist anschaulich, einfach und belebt durch persönliche Urteile von und über Wilkie, sowie durch Mitteilung von Briefstellen dargelegt. Unter den Abbildungen sei besonders auf die Radierungen verwiesen; danach muß der Meister gerade für diese graphische Kunst besonders begabt gewesen sein, obwohl

er sich nur wenig darin versucht hat. Die 1873 veranstaltete Neuauflage (in 100 Exemplaren) umfaßt nur vierzehn Blätter. Es verlohnte der Mühe, sie in guten Nachbildungen einem weitern Publikum zugänglich zu machen.

Watteau und seine Schule. Von *Edgcumbe Staley.* Indem der Verfasser den Stoff für einen beschränkten Raum zu weit faßt, hat er sich selbst und der Aufgabe, die er sich gestellt, geschadet. Um die Möglichkeit einer Kunstrichtung zu begreifen, die ungefähr ein Jahrhundert die Herrschaft behauptet hat, deren Einfluß soweit reichte, als überhaupt Kunst geübt wurde, müssen die Vorbedingungen betrachtet werden. Man muß etwas erfahren vom Hof, vom Adel, von den Sammlern und Kunstfreunden des damaligen Frankreichs. Diese Aufgabe an und für sich eine Verlockung. Und von dieser Kunst endlich sollte in leichtem, graziösem Ton gesprochen werden, alle Pedanterie weit fortgewiesen. Das haben die Brüder Goncourt unübertrefflich getan. An diesem populären Buch vermißt man die Leichtigkeit. Und eine Unterlassungssünde: nicht eine einzige Zeichnung von Watteau wird reproduziert. Dafür wird man für die Mitteilung zahlreicher Bilder aus dem englischen Privatbesitz dankbar sein.

Michael Angelo Buonarroti. Von *Lord Ronald Sutherland Gower.* Einer der wenigst glücklichen Bände der Serie, voll von Irrtümern im Großen und Kleinen. Zur Charakteristik dieser, daß Verfasser die Schriften von Justi, Wölfflin, Frey nicht kennt. Und es fehlt seiner Betrachtungsweise an Originalität der Anschauung, die allein mit den Lücken seiner Kenntnisse in gewissem Grad aussöhnen könnte. In der Einleitung ist ein Brief von G. F. Watts an den Verfasser mitgeteilt, der einmal mehr beweist, wie große Künstler in ihrem Urteil über fremde Kunst häufig fehl greifen.

G. Gr.

NEKROLOGE

In Nürnberg verschied am 23. Februar der Kupferstecher **Heinrich Walther** im 77. Lebensjahre.

PERSONALIEN

Mit Sorge blickt in diesen Tagen die Welt der Kunstfreunde nach München, wo **Franz von Lenbach** schwer erkrankt darnieder liegt. Hoffentlich behält die kraftvolle Natur des Künstlers auch diesmal die Oberhand.

WETTBEWERBE

Eine **Nürnberger** Bürgerin hat 30000 Mark für einen dort zu errichtenden **Brunnen** gestiftet. Es ist zunächst unter Künstlern, die in Bayern beheimatet sind, ein Ideenwettbewerb ausgeschrieben. Einlieferungsfrist 20. bis 31. Mai. Programme durch den Stadtmagistrat in Nürnberg.

SAMMLUNGEN

Das **Wallraf-Richartz-Museum in Köln** hat Böcklins »Von Piraten in Brand gesetzte Burg« für 65000 Mark erworben.

Das **Königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin** hat eine Ausstellung von europäischem Porzellan des 18. Jahrhunderts eröffnet, die, dank dem Entgegenkommen einer Reihe großer Sammler, von so überraschendem Reichtum ist, daß wir uns einen besonderen Aufsatz hierüber vorbehalten.

Im **Louvre** soll schon wieder einmal etwas gefälscht sein. Diesmal nichts geringeres als Raffaels schöne Gärtnerin. Ein Herr in Paris behauptet, auf einer Auktion für ein paar Franken ein zweites Exemplar dieses Meisterwerkes gekauft zu haben, bei dem er durch Vergleichung mit dem in England befindlichen Karton festgestellt hätte, daß das Louvre-Exemplar gegenüber dem seinigen Abweichungen besitze, die es als Kopie stempeln. Wir sind natürlich nicht in der Lage, in der Angelegenheit Stellung nehmen zu können und wollen sie deshalb hier nur vermeldet haben. Bekannt ist übrigens, daß das Louvrebild mit nur zweimaligem Wechsel des Besitzers sich direkt auf Raffael zurückverfolgen läßt. Es müßte also geradezu eine Vertauschung bei einer Versendung stattgefunden haben.

Aus dem Nachlasse des verstorbenen **Theodor Graf** hat das Wiener kunsthistorische Museum eines der berühmten antiken Porträts erworben, und zwar den dunkel gefärbten vollbärtigen Kopf eines Römers. Vermutlich wird die Sammlung nunmehr bald in alle Winde zerstreut sein.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die neue Ausstellung bei *Casper* macht, wie ihre Vorgängerinnen, einen vortrefflichen Eindruck. Die Zahl der wirklich bedeutenden Bilder ist zwar nicht sehr groß, dafür drängt sich aber auch kaum ein minderwertiges ungebührlich vor. Der Menge nach überwiegen diesmal die Deutschen, der Güte nach wieder die Ausländer. Unter den ersteren sind Liebermann, Leistikow, Skarbina, Corinth, Hans von Bartels meist mit kleineren Werken oder Studien vertreten. Höchst erfreulich scheint sich der Berliner Bracht-Schüler Hans Hartig zu entwickeln. Sein Blick in eine enge Gasse mit hohen Häusern ist das einzige unter den modernen Bildern, das sich an Kraft und Fülle des Tones neben den beiden Perlen der Ausstellung, der kleinen Marine von Dupré und dem kleinen späten Küstenbilde des jetzt oft unterschätzten Isabey, zu halten vermag. Gilsoul hat zwei Bilder ausgestellt, darunter eine höchst wirkungsvolle, von Nebeldünsten erfüllte Abendlandschaft mit dem Vollmond hinter einer großen Baumgruppe. Außerdem seien ein Flußbild von Thaulow, ein ländliches Bild von Priestmann, eine große Landschaft aus den letzten Jahren Pissarros und zwei ungemein kräftige Aquarelle des Amerikaners Bartlett hervorgehoben. — Bei *Cassirer* ist *Lucien Simon* wieder mit einer größeren Anzahl von Bildern erschienen. Darunter befindet sich ein 1882 gemaltes Porträt einer alten Dame in schwarzem Kleid und weißer Haube, bei dem sich die feinste Seelenanalyse mit vollendetem Farbengeschmack und bewundernswerter Modellierung des Kopfes und der Hände paart. Simon ist seit diesem Werke, das die schönsten Hoffnungen erweckte, kein ganz großer aber einer der tüchtigsten Künstler seines Landes geworden. Zuweilen fehlt allerdings auch ihm die volle Überzeugungskraft. Bei seinem nackten Modell befinden sich Unklarheiten am Ellenbogen, am Handgelenk und an anderen Stellen. Auf den ersten Blick macht das Bild den denkbar günstigsten Eindruck. Aber wenn man sich mehr hinein vertieft, nimmt es nicht stetig zu an Lebensfülle und Illusionskraft wie die Werke des Velazquez, sondern büßt eher etwas davon ein. Das Fleisch lebt nicht genug, ist nicht so durchaus vom Holz des Stuhles und den Kleidungsstücken verschieden, wie man wünschen möchte. Sollte die von Trübner so gerühmte und als allein berechtigt hingestellte alla prima-Malerei doch nicht das letzte Wort der Kunst bedeuten? Alle diese Bemerkungen beziehen sich in noch viel höherem Grade auf die Berliner Künstler, die gleichzeitig mit Simon ausgestellt haben, auf Breyer, Leo von König und Philipp

Klein. — *John Lavery,* der Velazquez eifrigst in Madrid studiert hat, schien eine Zeitlang auf dem besten Wege zu sein, die Geheimnisse der Wirkung des großen Spaniers zu ergründen. Da bereitet denn seine jetzige Ausstellung bei *Schulte* eine gewisse Enttäuschung. Auch bei ihm weiß man manchmal nicht, woraus denn eine Hand eigentlich besteht. Zudem geht seine Charakteristik nicht tief genug und ist er zu sehr Arrangeur.' Statt dem Natureindruck immer neue Seiten abzugewinnen, hält er sich an bewährte Rezepte. Nur hin und wieder kommt in dieser Ausstellung der alte frische Lavery voll zum Durchbruch.

Die diesjährige **große Kunstausstellung in Dresden** verspricht ebenso interessant zu werden wie ihre Vorgängerin. Neben der zeitgenössischen Ausstellung, die in eine speziell sächsische und eine internationale zerfällt, wird eine mit besonderer Sorgfalt ausgewählte, rückschauende Ausstellung der Malerei des 19. Jahrhunderts vorhanden sein.

Die **Stadt Beuthen** plant für diesen Sommer eine Kunstausstellung, die von der Vereinigung der Breslauer Künstler zusammengestellt werden soll.

Die Leitung des **Berliner Künstlerhauses** teilt mit, daß die Teilnahme des Berliner Publikums an der Ausstellung der Münchener Sezession, die soeben geschlossen worden ist, eine über jedes Erwarten große gewesen sei, auch mit dem Verkaufe sollen die Münchener Herren sehr zufrieden sein. Dies ist bemerkenswert, weil die Berliner Presse über diese Kraftprobe Münchens wenig erbaut war.

VERMISCHTES

Die Erregung über die Angelegenheit der **Vertretung der deutschen Kunst auf der Weltausstellung** dauert fort. Anton v. Werner hat auf die in den Reichstagsverhandlungen zur Sprache gekommenen Dinge eine Broschüre veröffentlicht; die Behauptungen dieser Broschüre haben die kräftigsten Ableugnungen von der gegnerischen Seite herausgefordert; ein Mitglied der Zentral-Jury hat die Art, wie dort verhandelt wurde, vor der Öffentlichkeit bloßgestellt; ein anderes Mitglied erklärt solche Verlautbarung als eine unwürdige Indiskretion; der also angegriffene »Flüchtling in die Öffentlichkeit« hat gegen die Berliner Lokal-Jury Beleidigungsklage erhoben — und so werden sich wohl noch auf Monate hinaus die Wogen der Erregung nicht glätten. Übrigens sei aus der Broschüre des Herrn v. Werner folgendes mitgeteilt: Der Berliner Akademiedirektor behauptet, daß ihm Albert v. Keller im Jahre 1893 oder 1894 die Präsidentschaft der Münchener Sezession angetragen habe (!!).

In der zweiten **sächsischen Kammer** hat der Finanzminister Dr. Rüger sich dahin ausgesprochen, daß er vor dem Ankaufe von Werken lebender Künstler aus Staatsmitteln und für Staatssammlungen entschieden warnen müsse, da der persönliche Einfluß und der mangelnde zeitliche Abstand ein sicheres Urteil über den Wert der Werke Mitlebender ausschließe. Der Oberbürgermeister von Dresden, Dr. Beutler, widersprach dieser eigentümlichen Ansicht auf das Entschiedenste.

Inhalt:

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang | 1903/1904 | Nr. 18. 18. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Zwei große Kunstausstellungen, eine jede mit mehr als zweitausend Nummern, und das ist erst der Anfang! Die eigentliche Ausstellungssaison kommt erst im Mai. Wahrlich, wer daran zu zweifeln wagte, daß Paris die Patrie des arts sei, müßte sich angesichts solcher Zahlen den Tatsachen fügen. Es ist geradezu ungeheuerlich, wie viele Bilder und Statuen im Laufe des Jahres dem Pariser Publikum vorgeführt werden. Wenn man alle die großen und kleinen Salons und die Privatausstellungen ohne Zahl zusammenrechnen wollte, käme man sicher auf zwanzigtausend Nummern, und wenn ich Talent zum Statistiker hätte, würde ich Ihnen ausrechnen, wie lang der Streifen Leinwand ist, der alljährlich von den Pariser Malern angestrichen wird. Rechnen wir alle die Leute mit, deren Ware auf keiner Ausstellung erscheint, so würde der Streifen, wenn man ihn nur schmal genug schneidet, sicherlich ein paarmal um die Erde gehen und so allen Völkern anzeigen, wo die Patrie des arts liegt.

Gegenwärtig laden die Unabhängigen und die Frauen die Besucher ein, die einen im Großen Kunstpalast, wo in zwei Monaten die Société nationale einziehen wird, die anderen in dem ebenfalls von der letzten Weltausstellung übrig gebliebenen schönen Glashause am Seineufer. Die beiden Ausstellungen sind recht verschieden voneinander. Kurz könnte man sagen: Die Unabhängigen können, aber sie wollen nicht, die Frauen wollen, aber sie können nicht, — nämlich malen wie die allgemein anerkannten Meister. Aber so ganz stimmt das nicht. Für die Union des Femmes Peintres et Sculpteurs allerdings trifft die Sache ungefähr zu, und über sie brauchen wir weiter kein Wort zu verlieren. Es geht dieser Frauenvereinigung nämlich so, daß ihr nur Künstlerinnen angehören, die in keinem der beiden Salons unterkommen können. Ist eine Dame zu der hohen Ehre aufgestiegen, im alten Salon hors concours oder im neuen Associée oder gar Sociétaire zu sein, dann schaut sie naserümpfend auf die Kolleginnen im Frauensalon herab und stellt hier nicht mehr aus. Die wenigen Ausnahmen bestärken nicht nur die Regel, sondern sie betreffen auch lauter solche Damen, deren Werke man in einem Berichte über die großen Salons nicht erwähnen würde. Also wollen wir das Grand Palais still verlassen und dem Glashause am Cours la Reine zuwandern.

Die Unabhängigen, habe ich gesagt, sind die Leute, die wohl können, aber nicht wollen. Das gilt jedoch nur von ihren Spitzen. Der Troß kann nicht mehr als die Frauen, und es gibt Freischärler unter ihnen, die noch viel weniger können. Denn die Unabhängigen, die jetzt schon ihre zwanzigste Ausstellung machen, sind entstanden aus einer heftigen Protestbewegung gegen die Jury des damals noch allein existierenden alten Salons. Wie jedermann weiß, haben sich die Juries im Laufe des 19. Jahrhunderts viele Verstöße zuschulden kommen lassen, die wir Nachgekommenen jetzt gar leicht erkennen und tadeln können. Sie haben Corot und Millet, Rousseau und Courbet, Manet und Puvis de Chavannes, Carrière und Monet zurückgewiesen, und damit ist ihr Sündenregister nicht erschöpft. Das ist natürlich und wird immer so bleiben, so lange Juries und Juroren Menschen sind. Man kann von den Leuten wahrhaftig nicht verlangen, daß sie den Anschauungen ihrer Zeit um ein Menschenalter voraus seien. Diejenigen Künstler aber, die überzeugt sind, ihrer Zeit voraus zu sein und die Kunst der Zukunft zu vertreten, können die Sache nicht so philosophisch ansehen. Sie halten alle Juroren für ihre persönlichen Feinde, aller Schandtaten und Verbrechen fähig und ins Zuchthaus oder an den Galgen gehörig. Und um diese Feinde los zu werden, haben sie den Salon der Unabhängigen gegründet, wo jeder ausstellen kann, der seinen mäßigen Beitrag zahlt.

Diese Gastlichkeit brachte und bringt dem Unternehmen eine zahlreiche Kundschaft, nicht nur aus Paris, sondern aus allen Ländern, wo man malt und modelliert. Neben den Franzosen stellen hier Deutsche, Spanier, Russen, Scandinavier, Engländer, Nord- und Südamerikaner aus, und wie die Nationen der Aussteller sind auch die Qualitäten der ausgestellten Arbeiten höchst verschiedenartig. Der große Haufen ist wie in der Aussellung der Künstlerinnen weiter nichts als langweilig. Das sind die Leute, die ein ganz bescheidenes Talent besitzen und den üblichen Unterricht im Zeichnen und Malen erhalten haben. Interessanter sind die Selfmade Men, die auch nur

sehr wenig Talent, aber gar keine Schule haben. Sie sind interessant wegen ihrer unglaublichen Naivität, die an die fröhliche Jugendzeit des Europäers oder etwa an die Kunstanschauungen der heutigen Australneger erinnert. Endlich kommen wir zu dem sehr kleinen Rest, der ernsthafte Betrachtung verdient. Das sind fast durch die Bank Leute, die wirklich etwas können, die aber bewußt oder unbewußt fühlen, daß ihr Können nicht ausreicht, um auf dem gewöhnlichen Pfade zu Ruhm und Ehren zu gelangen, und die sich deshalb ihren eigenen Weg suchen, so absonderlich, auffallend und ungewöhnlich wie nur möglich. Ich will nicht sagen, daß sich unter diesen Leuten nicht auch ehrliche Künstler befinden, aber die Mehrzahl verfügt wirklich nur über ein durchaus nicht ungewöhnliches Talent, verbunden mit ganz besonders stark entwickeltem Ehrgeiz oder einfacher mit Reklamesucht. Es liegt auf der Hand, daß ich mehr Aufsehen mache, wenn ich meine mäßigen Einfälle nur in Infinitiven und Substantiven mitteile und hinter jedes Wort ein Ausrufe- oder Fragezeichen, einen Gedankenstrich oder zwölf Punkte setze, als wenn ich mich bemühe, mit den Mitteln der Grammatik, der Syntax und der Satzordnung, die etwa Goethe und alle unsere großen Schriftsteller benutzt haben, meine wenig glänzenden Gedanken auszusprechen. In der Malerei ist das ganz genau ebenso: der Norweger Munch zum Beispiel, der malen kann, würde unsere Aufmerksamkeit nicht im geringsten erregen, wenn er malen wollte wie andere Leute. Aber er will eben auffallen, und deshalb treibt er die Naivität und Vereinfachung bis zur Absurdität des Kindischen und Lächerlichen. Es ist wahr, daß er eine interessante Synthese von dem gibt, was er gesehen hat, und dabei wäre noch zu bemerken, daß seine Synthesen keineswegs auf den ersten Blick verständlich sind, sondern ganz im Gegenteil anfänglich wie Bilderrätsel wirken und erst nach genauem Studium ihre Geheimnisse preisgeben. Wer also die Aufgabe der bildenden Kunst nur in der Wiedergabe der Synthese erblickt, der mag Munch immerhin für einen Meister halten, so sehr ich für mein Teil ihm auch hierin die klareren Künstler wie Degas, Toulouse-Lautrec und auch Forain vorziehe. Ich kann aber nicht umhin, dieses Streben nach Vereinfachung und Naivität für gesucht und abgeschmackt zu halten, für etwas, wobei man die Absicht merkt und verstimmt wird. Und das allerschlimmste, was einem Kunstwerke anhaften kann, ist die Deutlichkeit der Absicht. Man soll der fertigen Arbeit weder den Schweiß anriechen, den der Künstler dabei vergossen hat, noch die Absicht zu gefallen oder aufzufallen anmerken. Denn das ist gerade das Gegenteil von dem, was Munch eigentlich erstrebt: er will naiv wirken, und die Naivität besteht eben in der Absichtslosigkeit. Und deshalb ist die Absicht, naiv zu wirken, die allerschlimmste Absicht, die man einem Kunstwerke anmerken kann.

Weit erfreulicher als Munch wirken die beiden Pointillisten van Rysselberghe und Paul Signac, ganz besonders der erste, der ein prächtig durchleuchtetes, von hellster Sonnenpracht durchzittertes, dekoratives Gemälde ausstellt, eine Parklandschaft mit hohen Bäumen, einem Weiher und lustwandelnden Damen. Es ist wirklich befremdend, daß noch kein reicher Mann auf den Gedanken gekommen ist, sich eine derartige Komposition in Glasmosaik ausführen zu lassen. Höher hat die dekorative Kunst nie gestanden als zur Zeit, wo man die Mosaiken in Ravenna und Palermo ausführte, und diese Arbeiten sind heute noch so frisch und schön wie vor tausend und fünfzehnhundert Jahren, während weit jüngere Fresken an besser geschützten Stellen längst verfallen sind. Die Pointillisten aber arbeiten ja geradezu dem Mosaikkünstler vor, und ihre Kompositionen könnten ohne weiteres aufs schönste in Mosaik übertragen werden. Und davon könnte man sich nicht nur einen Aufschwung der dekorativen Kunst überhaupt, sondern auch besonders der Mosaik versprechen, die jetzt in Venedig auf ganz falschen Wegen ist. Die Bilder, die Salviati dort ausführt, haben zumeist durchaus keinen Mosaikcharakter, so daß sie nach ihrer Fertigstellung wie Porzellanmalereien aussehen, wie das zum Beispiel mit den großen Mosaiken in der Peterskirche der Fall ist. Die Malerei der Pointillisten aber ist ganz im Charakter der Mosaik, und ich wüßte mir keinen farbenfroheren, lichtglänzenderen und zugleich dauerhafteren Wandschmuck zu denken als ein solches nach Rysselberghes Vorlage ausgeführtes Mosaikbild.

Unter den Deutschen, die diesmal hier vertreten sind, finden wir zu unserem Erstaunen Ludwig von Hofmann, der damit, wenn ich nicht irre, zum ersten Male in Paris ausstellt. Es ist schade, daß er sich zu dieser ersten Vorstellung diese, trotz einiger bemerkenswerter Kunstwerke recht fragwürdige Veranstaltung ausgesucht und daß er nur einige kleine Pastellskizzen gesandt hat, die keinen Schluß auf die Bedeutung Hofmanns machen lassen. Der in Paris lebende deutsche Bildhauer Bernhard Hötger ist wieder mit einigen seiner ausgezeichneten Statuetten von dem Pariser Straßenleben vertreten, die zugleich an Meunier, Rodin und Carabin erinnern und doch eine ganz persönliche Note haben. Ich nenne noch Charles Guérin, der auch im Champ des Mars auszustellen pflegt und in seinen Gartenlandschaften, belebt von anmutigen Frauengestalten, ein starkes und eigenartiges dekoratives Talent zeigt. Felix Vallotton, gleich Munch ein Schoßkind der ultramodernen Kritik, strebt wie der Norweger nach Naivität und Einfachheit und läßt wie jener sein Streben durchblicken. Seine Wiesenlandschaften mit dem von Weidenbäumen eingesäumten Bache, den ruhenden und grasenden Kühen und dem Bauernhofe im Hintergrunde wirken flach und öde und erinnern an die Landschaften mit den Häuschen, Bäumen und Tieren, die man in den Nürnberger Spielsachenschachteln findet. Es ist richtig, daß diese einfachen Spielsachen eine Synthese der durch sie dargestellten Dinge geben, aber das höchste Ziel der Kunst dürfte doch kaum in dieser Art der Darstellung zu finden sein. Ganz unverständlich ist mir die Kunst von

Maurice Denis, den ich neulich in einer deutschen Zeitschrift mit Rembrandt verglichen sah. Ich sage verglichen, aber in Wahrheit war die Sache so dargestellt, als ob die moderne Kunst, von Rembrandt ausgehend, ihren Höhepunkt in Denis gefunden habe. Was soll man demgegenüber sagen? Im allgemeinen läßt sich gegen solche Ansichten nicht streiten, in diesem speziellen Falle aber könnte man gar wohl ein besonderes Kapitel über die Gefahren schreiben, die dem Kunstschriftsteller drohen, der zugleich Kunsthändler ist. Da müßte man in der Tat kein Mensch sein, wenn man die eigene Ware nicht für die beste halten und demgemäß loben wollte.

KARL EUGEN SCHMIDT.

FLORENTINER NEUIGKEITEN

Während der letzten Wochen hat Corrado Ricci seine Tätigkeit vorwiegend auf die Umgestaltung der Galerie im Palazzo Pitti konzentriert. Durchschreitet man die Räume, das Augenmerk vorwiegend auf diese Änderungen gerichtet, so wird man mit Freuden gewahr, daß der angestrebte Zweck, bedeutenden Kunstwerken gutes Licht und angemessene Stellung zu schaffen, erreicht wurde, ohne den glanzvoll fürstlichen Charakter dieser unvergleichlichen Sammlung zu stören.

Völlig umgestaltet wurde die Sala di Marte (der vierte der Hauptreihe vom Eingang). Der Hereintretende hat zur linken Hand: Rembrandts Greisenbildnis, das Porträtgruppenbild von Rubens und den Cornaro von Tintoretto; die Repräsentation der Bildniskunst dreier Volksstämme. An der Mittelwand dominiert, etwas schräg gehängt, um Reflexe zu vermeiden, Rubens' Allegorie des Krieges, dieses Wunderwerk als Komposition und koloristische Großtat, das man bisher nur sehen konnte, wenn es einmal zu Kopistenzwecken heruntergeholt war. Es ist flankiert von einem Cigoli und der Impannata Madonna Raffaels. Dann folgen: der Petrus Renis, eine heilige Familie Sartos und der Kardinal Bentivoglio von van Dyck, der bisher in unwürdiger Höhe gehangen hatte.

Im nächstfolgenden, dem Apollosaal, ist das schmale Wandstück den Fenstern gegenüber den zwei Bildern Sartos, Szenen aus Josephs Geschichte, eingeräumt; darüber das viel zu wenig beachtete Bild der »Jäger« von Giovanni da San Giovanni, in denen sich dieser geistvoll-vielseitige Secentist den Niederländern nähert.

In der Sala di Giove wird man sich freuen, die schöne Rubenssche Komposition der Nymphen und Satyrn, die bisher zwischen zwei Fenstern hing, in gutem Lichte betrachten zu können.

In dem auf den Boboligarten gehenden Raum, wo die Quattrocentisten der Galerie zusammen sind, haben an der Schmalwand links vom Haupteingang die zwei Tondi von Signorelli und Ghirlandaio in der untersten Reihe den ihnen gebührenden Platz gefunden.

Im nächstfolgenden Zimmer wurde die aus Tizians Werkstatt stammende, irrig Bordone genannte Replik des Porträts Papst Pauls III. — nach dem Exemplar in Neapel; aus der urbinatischen Erbschaft — von dem Platze über der Tür in die richtige Augenhöhe gebracht.

Es mögen diese Angaben genügen, den Geist der Änderungen zu charakterisieren.

Die einzige Neuerung, die man zwar begreift, doch bedauert, ist die, daß das »Konzert« mit einem Glas versehen wurde. Es war beobachtet worden, daß unter den Besuchern der Galerie sich solche befinden, die das Schöne am Kunstwerk mit den Händen greifen wollen; diese Form der Bewunderung hatte Spuren hinterlassen. Trotzdem: das Bild hat durch das Glas etwas Fremdes bekommen. Es sieht unerfreulich glatt, neu aus. Vielleicht wird um der Missetat einzelner willen die Mehrzahl nicht für die Dauer in ihrer Freude beeinträchtigt.

Einige Bereicherungen ihres Kunstbesitzes haben die Sammlungen erfahren. Schon lange hatten die Verhandlungen wegen der Erwerbung des dritten Tafelbildes gedauert, das nach Vasari (III, 570) Perugino für das Kloster der Gesuati gemalt hatte und das seit der Belagerung des Jahres 1529 den Hochaltar der kleinen Calzakirche bei Porta Romana schmückte; sie haben endlich zur Erwerbung des Werkes für die staatlichen Sammlungen geführt.

Nun wird das klare Licht eines Oberlichtsaales die Diskussion, in der schon Crowe und Cavalcaselle (IV, 259) nicht eine Entscheidung zu treffen wagten, gewiß zum Resultat fördern: ob wir es hier mit Signorelli selbst oder dem von ihm beeinflußten Perugino oder schließlich mit einer gemeinsamen Arbeit beider Meister zu tun haben. Einzelnes ist auffallend signorellisch: der Täufer, die Magdalena, der heilige Hieronymus. Anderes wieder gehört gewiß dem Perugino an, so die zwei mehr im Hintergrund stehenden Figuren (Franciscus und Giovanni Colombini) und der Hauptteil der Landschaft. Wie die Entscheidung schließlich auch ausfallen mag, so handelt es sich zweifellos um ein kunstgeschichtlich besonders bedeutsames Werk.

Sodann erwarb Ricci in Umbrien eine kleine Tafel mit der Madonna, von Engeln umgeben, die er in Heft 2 der Rivista d'arte publiziert und dem Bartolomeo Caporali zuschreibt. Dieses ausgezeichnet erhaltene Bild zeigt den Einfluß Benozzos auf die frühen Umbrer noch stärker, als das Bestreben des Künstlers, die Anmut der Engelknaben Angelicos nachzuahmen.

Die bedeutendste Erwerbung aber wird dem Museo Nazionale zugute kommen. Die schönste Lünette, die von Luca della Robbia erhalten, ist vom Staate erworben worden. Bisher hatte man sie am ursprünglichen Platze, in der Umrahmung einer Renaissancetüre, die einst zum Kirchlein der Nonnen von San Giovanni Laterano leitete, gefunden.

Niemand wird gern sehen, wenn Kunstwerke von der Stelle fortgeholt werden, für die sie ihr Schöpfer konzipiert hat. Aber man darf das Prinzip nicht allzustreng beobachten — wenigstens nicht, wenn der Fall lag wie hier: eine häßliche Gasse, so schmal, daß man das Werk nicht recht betrachten konnte, dieses so sehr vernachlässigt, daß von dem blauen Grund vor Staub nichts zu sehen war, Spinnweben von einer Figur zur anderen; endlich mehrfache Beschädigungen, von denen niemand zu sagen weiß, ob sie nicht aus neuerer Zeit stammen; und wer hätte verhüten können, daß der Übermut eines Gassenbuben durch gut gezielten Steinwurf das Werk dauernd zugrunde richtete? Nein, hier war die Sicherung in einer öffentlichen Sammlung Gebot der Notwendigkeit. Nur auf diese Weise wird diese Lünette, in der ein Meister des Quattrocento griechischem Schönheitsgefühl so nahe kam, wie kein einziger der Zeitgenossen, in ferne Zukunft der Bewunderung bewahrt bleiben.

Den Schluß mögen ein paar Notizen über die Tätigkeit der staatlichen Behörde zur Erhaltung der Monumente bilden. Zunächst wird Florenz binnen kurzem um eine edle Loggia reicher sein, in Via San Gallo, deren schöne Säulenstellung bisher eingemauert gewesen war. Einer der Paläste an der stillen kleinen Piazza di San Biagio — zwischen Via Porta rossa und Via delle Terme —, der Palazzo Canacci, ist nach dem Entwurf des Architekten

Castellucci restauriert worden. Diese Restaurierung hat die alte Einteilung hergestellt, die Sgraffiti auf Grund erhaltener Fragmente erneuert und die Säulenstellung unterhalb des Daches wieder geöffnet. Gern wird man der Tätigkeit der Vereinigung zum Schutz von Alt-Florenz gedenken, durch deren Eingreifen dieses edle Stück Florentiner Privatbaues aus der zweiten Hälfte des Quattrocento nicht nur vor dem Untergang bewahrt wurde, sondern auch wieder in Stand gesetzt wird. Man findet Abbildung des ursprünglichen Zustandes und den Restaurationsentwurf im 2. Heft des Bollettino dell' Associazione per la difesa di Firenze antica wiedergegeben.

Endlich sollen die Fresken des Chiostro verde in Santa Maria Novella durch rationelle Behandlung vor weiterem Untergang geschützt werden. Der Beginn der Arbeiten hat an den Wölbungsvierecken Bildnisse der Heiligen des Dominikanerordens und an den Rippen die Reste der ursprünglichen Bemalung freigelegt. *G. Gr.*

NEKROLOGE

In Haus Hainberg (Unterfranken) ist **Marianne Müller** geb. **Fiedler** gestorben, die sich als Malerin, mehr noch durch ihre Lithographien einen guten Namen gemacht hat. Sie war 1864 zu Dresden geboren, machte ihre Studien in München unter Ludwig Herterich; außerdem gewann Otto Greiner starken Einfluß auf ihr Schaffen. Außer schönen Landschaften in Aquarell und Pastell, sowie ansprechenden Exlibris hat sie mit Vorliebe Lithographien geschaffen, besonders gute charakteristische Bildnisse, eine Ansicht der Marienburg (in mehreren Farben gedruckt) und anderes. Ihre besten Blätter besitzt das Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Von süßlicher Anmut hielt sie sich weit entfernt, ebenso von gesuchter Häßlichkeit; alles, was sie schuf, hatte Charakter und Stil.

Marie Stüler-Walde, eine talentvolle Berliner Zeichnerin, deren Beiträge in der Jugend und anderen künstlerischen Blättern dieser Art sehr geschätzt waren, ist anfangs März nach kurzer Krankheit gestorben.

Am 1. März waren 100 Jahre verflossen, daß **Franz Hanfstaengl,** der Begründer der weit berühmten Münchener Kunstanstalt, das Licht der Welt erblickte. Das außerordentliche Zeichentalent des jungen Bauernburschen lenkte frühe die Gunst einsichtiger Männer auf ihn und es zeigte sich, daß er insonderheit für die Lithographie, die damals noch in ihrer ersten Blüte stand, eine solche Begabung besaß, daß er sich noch in verhältnismäßig jungen Jahren zum beliebtesten Porträtlithographen seiner Zeit aufschwang. Dann wandte er sich der lithographischen Nachbildung der Werke alter Meister, vornehmlich der Dresdener Galerie, zu und diese Leistungen waren für ihre Zeit bahnbrechend. Als später die Photographie sich aus den Kinderschuhen herausgearbeitet hatte und Resultate zeitigte, die ihre alle älteren Reproduktionsmethoden niederwerfende Bedeutung ahnen ließen, verließ Hanfstaengl die Lithographie und gründete nun die große Kunstanstalt für photographische Reproduktionsmethoden, an deren Ruhm sich die Firma heute mit Recht erfreuen kann.

PERSONALIEN

Die durch den Weggang des Professors Weizsäcker nach Stuttgart freigewordene Stellung eines **Direktors des Städelschen Museums** in Frankfurt ist soeben durch Professor *Ludwig Justi* besetzt worden. Daß diese vielbegehrte Stelle einem verhältnismäßig noch so jungen Gelehrten anvertraut worden ist (Justi war seit 1901 Privatdozent an der Berliner Universität, seit vorigem Herbst außerordentlicher Professor in Halle) darf als besondere Anerkennung seiner Qualitäten gelten.

Cornelius Gurlitt hat sein Amt als Rector magnificus der Dresdener Hochschule mit einer Rede über das Verhältnis der Kirche zur Kunst angetreten.

Professor **Emil Doepler d. ä.** hat am 8. März sein 80. Lebensjahr vollendet. Seinen Ruf verdankt er hauptsächlich seiner trefflichen Kenntnis des Kostümwesens und dem dekorativen Geschmacke, mit dem er historische oder allegorische Kostüme zu entwerfen verstanden hat. Doeplers größte Leistung auf diesem Gebiete ist seine Mitwirkung bei der ersten Inszenierung der Bayreuther Festspiele. Der Künstler ist seit einigen Jahren nicht mehr tätig.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein neuer wichtiger **Rest der Lutetia Parisiorum** ist zum Vorschein gekommen. Bei einer Grabung, die auf dem linken Seineufer nahe dem Collège de France vorgenommen wurde, fand man die ziemlich wohlerhaltenen Mauern einer bedeutenden Badeanlage. Die Kenntnis über das römische Paris hat überhaupt in den letzten Jahren wesentlich zugenommen, so ist man z. B. nicht weit von dem jetzigen Funde vor einigen Jahren auf ein antikes Theater gestoßen. Es ist zu hoffen, daß man bald in der Lage sein wird, einen vollständigen Plan der alten Stadt feststellen zu können.

DENKMALPFLEGE

Die **Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler** im Königreich Sachsen hat ihren zweiten Bericht veröffentlicht, der sich auf die Jahre 1900, 1901 und 1902 erstreckt. Die Kommission besteht seit dem 1. Oktober 1894; an ihrer Spitze steht der Geh. Regierungsrat Dr. Genthe, ferner gehören ihr an der Inventarisator der sächsischen Kunstdenkmäler Geh. Hofrat Gurlitt, zwei Mitglieder, die das evangelisch-lutherische Landeskonsistorium ernennt, je eines vom Kgl. sächsischen Altertumsverein, vom Ministerium des Innern, vom Haus- und vom Finanzministerium. Die Geschäfte der Kommission haben stetig an Umfang zugenommen; von 2619 Eingängen fallen auf die letzten drei Jahre 1930. Aus dem Bericht ist zunächst zu erwähnen, daß die Kommission im Lande 35 Vertrauensmänner ernannt hat, welche sofort über jede Gefährdung von Kunstdenkmälern zu berichten haben, die ihnen bekannt wird. Die Kommission hat eine Versuchsstelle für Holzerhaltung errichtet, wo Mittel zur Bekämpfung der Holzkrankheiten erprobt werden (Vertreibung der Holzwürmer, Erhärten der durch Wurmfraß oder Trockenfäule abbröckelnden oder in Mehl zerfallenden Holzteile und Wiederbefestigung der abblätternden Farbschichten). Veröffentlicht hat die Kommission drei kleine Druckschriften, Ratschläge für die Pflege kunstgewerblicher Altertümer, zur Pflege von Öl- und Temperagemälden, für die Bewahrung und Erhaltung von alten Büchern und Einzelblättern. Weiter tat die Kommission Schritte zur Erhaltung von Grabdenkmälern auf Kirchhöfen; die Untersuchungen von Steinerhaltungsmitteln wurden fortgesetzt. Ein Bericht über die Ergebnisse wird nächstens erscheinen. — Weiter gibt der Kommissionsbericht Auskunft über ein paar hundert Einzelfälle seiner Tätigkeit aus den verschiedensten Orten seiner Tätigkeit. Das Mißliche an diesem Bericht ist, daß er sich nicht auch auf das Jahr 1903 erstreckt, so daß man in vielen Fällen nicht über die gegenwärtige Sachlage unterrichtet wird. Ein zweiter Übelstand ist, daß die Kommission nur die Befugnis zu Gutachten hat, an die sich niemand zu kehren braucht.

Sonst könnten nicht trotz des Gutachtens so unerfreuliche Restaurierungen wie am Kaiserschloß zu Mylau vorkommen. Auch der Protest gegen die Turmaufbauten am Dom zu Meißen hat ja nicht das Mindeste genützt. — In vielen anderen, freilich minder wichtigen Fällen hat man nach dem Rate der Kommission verfahren. Daß diese ungemein tätig und rege gewesen ist und auf der Höhe ihrer Aufgabe steht, geht aus dem Berichte mit voller Klarheit hervor. Dem Bericht sind fünf Abbildungen beigegeben und zwar von den Freskomalereien in der Nikolaikirche zu Dippoldiswalde, die von Maler Besser in Originalgröße aufgenommen worden sind, und von den Freskomalereien in der Marienkapelle (Archidiakonat) zu Oschatz aus dem Jahre 1460 (Verkündigung und Heiligengestalten). — Schließlich bringt der Bericht ein Verzeichnis der Sammlungen von Altertümern im Königreich Sachsen. Es sind nicht weniger als 44.

VEREINE

Im **Verein Berliner Künstler** hat der gesamte Vorstand unter Führung des Baurates Kayser seine Ämter niedergelegt. Der Grund hierzu liegt in dem nachhaltigen Drängen der sogenannten Reformpartei.

Der **Nassauische Kunstverein** in Wiesbaden gedenkt für die Folge der Verbreitung des Verständnisses für die Schwarz-Weiß-Kunst unter seinen Mitgliedern besonders Vorschub zu leisten. Eine Ausstellung der besten Werke der modernen Griffelkunst, wie auch der Leistung älterer Epochen ist für den Verein veranstaltet worden und soll später, da sich Interesse dafür gezeigt hat, wiederholt werden.

Der **Dresdener Mozartverein** beabsichtigt der Stadt ein Mozartdenkmal im Werte von 20000 Mark zu schenken. Er hatte zur Erlangung geeigneter Entwürfe fünf Dresdener Bildhauer aufgefordert; jedoch ergab die Konkurrenz kein befriedigendes Resultat. Der Bildhauer Hosaeus in Berlin reichte dann freiwillig einen Brunnenentwurf ein, der so gefiel, daß man seine Erwerbung und Ausführung beschloß. Die Dresdener Bildhauer empfanden dies als eine Zurücksetzung und versuchten bei dem Rate der Stadt durchzusetzen, daß öffentliche Plätze für Aufstellung von Denkmälern nur dann hergegeben werden sollten, wenn diese von heimischen Künstlern geschaffen wären. Der Dresdener Rat hat dies Ansinnen zurückgewiesen und im Gegenteil für den Mozartbrunnen sofort einen Platz auf der Bürgerwiese geschenkt.

WETTBEWERBE

Bei dem Wettbewerb für die malerische **Ausschmückung der Marienkirche in Kaiserslautern** aus dem bayerischen Kunstfonds erhielt den 1. Preis M. Schiestel, den 2. Preis J. Huber-Feldkirch, den 3. Preis Fritz Kunz (alle drei in München) und den 4. Preis M. Roßmann in Amorbach.

SAMMLUNGEN

Berlin. Im Ausstellungssaale des *Kupferstichkabinetts* sind die italienischen Zeichnungen der 1902 erworbenen Sammlung *Beckerath* von einer Auswahl der besten niederländischen Blätter aus der gleichen Sammlung abgelöst worden. Das Bild, das sich dem Beschauer aus diesen etwa 350 in allen erdenklichen Techniken ausgeführten Studien und Skizzen ergibt, ist zwar nicht lückenlos, aber in hohem Maße abwechslungsreich und fesselnd. Aufs neue zeigt sich hier eindringlich, welch hohes Verdienst sich Friedrich Lippmann auch mit dem Ankauf dieser Sammlung, der seine letzte große Tat war, erworben hatte. Herr von Beckerath hat es sich nicht nehmen lassen, aus seinen mit so unermüdlichem Eifer gesammelten Schätzen selbst das Schönste mit auszusuchen und aufzustellen. Nicht sehr groß ist die Zahl der altniederländischen Blätter. Allgemeinstes Interesse erregt hier vor allem eine kleine Kreidezeichnung mit zwei Orientalen, die mit Sicherheit Jan van Eyck zugeschrieben werden kann. Memling ist mit einer schönen Federzeichnung des einen Schächers seiner Budapester Kreuzigung vertreten. Cornelisz van Amsterdam sind zwei Federzeichnungen zuerteilt worden, von denen die eine das Thema »Christus unter den Schriftgelehrten« in charakteristischer Weise behandelt, während die andere das »Abendmahl« ähnlich wie das früher Dürer zugeschriebene Blatt der Sammlung Rodriguez darstellt. In denselben Kreis gehört eine höchst anmutige Darstellung der heiligen Ursula mit ihren Gefährtinnen im Kahn. Auch manche andere schöne Zeichnung hat bisher noch keine Attribution gefunden, so z. B. eine ebenso feine wie lebendige Federzeichnung mit drei Bürgersfrauen, eine Darstellung der heiligen Frauen am Kreuzesstamme, ein Tod der Maria. Lukas van Leyden ist durch einen Mann mit einer Schubkarre in einer ornamentalen Ranke und durch das schöne Brustbild einer jungen Frau in Kreide und Rötel, Mabuse durch eine Pietà vertreten, Aus dem 16. Jahrhundert seien außerdem Joachim de Patinir, der ehemals Dirk van Star genannte Dirk Vellert, Marten van Heemskerk, Pieter Aertsen, von dem eine ungemein flotte Küche (Rötel) herrührt, und Nikolaus Neufchatel erwähnt. Bei einer amüsanten farbigen Gesellschaft auf dem Eise schwankt man zwischen Valckenborch und Vinck-Boons. Bereits ins 17. Jahrhundert führt uns der Stecher Hendrick Goltzius, von dem eine außerordentlich feine Porträtzeichnung (Silberstift) und ein Urteil Salomonis ausgestellt sind. Die klassizistische Kunst, die damals herrschte, zeigt sich in charakteristischer Weise in Blättern von Salomon de Bray (Verleugnung Petri), Cornelis van Haarlem (große Studie einer Frau mit ihrem Kinde zum Kindermord im Haag), in den römischen Landschaften von Moeyaert und Pynas und anderen. Einen Einblick in das Leben der holländischen Künstler in Rom in einer etwas späteren Zeit gewährt uns eine flotte Studie von Pieter van Laar. Famos ist eine große Skizze von Pieter Lastman zu seinem originellen Bilde »Odysseus und Nausikaa« in Augsburg. Ganz im heimischen Boden wurzelt dagegen die Kunst von Averkamp, von dessen reizenden sechs Aquarellen ein ganz modern anmutendes Strandbild bei stürmischem Wetter hervorgehoben sei. Zu den 70 Blättern, die das Kabinett früher von Rembrandt besaß, sind jetzt beinahe ebenso viele, allerdings nicht durchweg unbestrittene, hinzugekommen, die sie in der glücklichsten Weise ergänzen. Aus früher Zeit stammt die schöne Rötelzeichnung eines sitzenden Philosophen. Höchsten Genuß gewähren durch die untrügliche Sicherheit, mit der eine charakteristische Bewegung oder eine Gemütserregung in ein paar Federstrichen festgehalten ist, mehrere aus dem Ende der dreißiger und vierziger Jahren stammende kleine Zeichnungen aus dem Alten Testament, so ein träumender Jakob, ein Jakob, dem der Rock Josephs überbracht wird, eine Susanna mit dem Alten, ein Blatt mit David und Nathan. Im übrigen herrschen die Stoffe aus dem Neuen Testament vor, Darstellungen aus dem Leben Jesu, von einer fast zierlichen Federzeichnung der heiligen Familie an bis zu der ganz summarisch behandelten späten Grablegung, und aus Gleichnissen (Barmherziger Samariter, Weinberg). Wundervoll in der Lichtbehandlung ist ein

großes Blatt, das Christus unter seinen Jüngern an einem Tisch sitzend zeigt. Von nicht biblischen Gegenständen seien eine Allegorie mit dem geflügelten Tode, ein Marktschreier und eine flüchtige Pinselzeichnung zu der einen Hälfte der Staalmeesters hervorgehoben, eine Reihe prächtige Landschaftsskizzen nicht zu vergessen. Von den Figurenmalern aus dem Rembrandtschen Kreise sind Fabritius, S. van Hoogstraaten, van den Eekhout, vor allem aber Nicolas Maes mit der breiten Pinsel- und Rötelzeichnung einer lesenden Alten, von den Landschaftern van Borssom (mit der ganz intimen aber breit behandelten Darstellung eines Baches am Waldrand und drei anderen Blättern) und Abraham Farnesius in erster Linie zu nennen. Jan Livens und Ph. de Koninck zeigen sich von beiden Seiten. Von Frans Hals finden wir nichts in der Sammlung, von seinem Bruder Dirk dagegen mehrere Einzelfiguren, eine Gesellschaftsszene und Kartenspieler. Ganz vortrefflich sind die beiden Ostade vertreten, beide mit einer Anzahl flotter und geistreicher Federskizzen, der älterer überdies mit ein paar fein ausgeführten Deckfarbenblättern. Eine ganze Reihe Zeichnungen enthält die Sammlung auch von dem gleichzeitigen Kupferstecher Cornelis Visscher. Von dem Leidener Jan Steen finden wir eine große Darstellung spielender Bauern vor einer Schenke. Die Reihe der eigentlich holländischen Landschafter eröffnet — nächst dem schon genannten Averkamp — Jan van Goyen mit vier charakteristischen Zeichnungen in seiner feinen, wie aus kleinen Muschellinien zusammengesetzten Manier. Wynants ist mit der kräftig hingeworfenen Zeichnung eines Waldrandes, Allaert van Everdingen, von dem das Kabinett bisher nur kleinere Blätter besaß, auch mit einer großen nordischen Landschaft vertreten. In trefflicher Weise wird der alte Bestand an Waldlandschaften Jakob van Ruisdaels ergänzt. Von zwei für Berlin neuen Seiten zeigen den Meister die Ruinen der Abtei von Egmond und eine famose Bauernhütte. Von seinem Onkel Salomon ist vor allem eine entzückende aquarellierte Seelandschaft bei heranziehendem Sturm mit einer Hütte auf dem schilfigen Gestade zu nennen. Vielleicht die schönste Bereicherung des Kabinetts nach dieser Richtung aber bilden die aquarellierten Kreidezeichnungen von Cuyp, deren jede ein abgeschlossenes harmonisches Kunstwerk für sich darstellt. Nicht vergessen seien ein Jäger und vor allem ein Blatt mit prächtigen Schafstudien von demselben Meister. Aufmerksamkeit verdient auch ein reizendes Blatt mit Schlittschuhläufern von Aart van der Neer. Unter den eigentlichen Marinemalern ragt Willem van de Velde mit einer prachtvoll freien, ganz impressionistisch wirkenden Studie hervor. Als Raritäten dürfen wohl eine sehr weiträumige Marine und eine Flußlandschaft mit Kalköfen (beides kräftig aquarellierte Federzeichnungen) von Erkelens gelten. Im übrigen wird die holländische Richtung unter den Landschaftern hauptsächlich noch durch Pieter Molyn, die italienisierende durch Breenberch, Hackaert, Berchem (hervorzuheben eine Gesellschaft im Park) und Jan Both repräsentiert. Eine ganz modern anmutende aquarellierte Ansicht des obersten Teiles eines Hauses mit Schornsteinen trägt das Monogramm Pieter de Hoochs. Unter den Blättern der übrigen Interieurmaler ragen zwei prächtige Einzelfiguren von dem auch sonst reich vertretenen Terborch und von Metsu weit über die anderen empor. Von den Architekturmalern begrüßen wir Saenredam und Berckheyde. Endlich sei auf einen Rahmen mit Tierdarstellungen hingewiesen, von denen ein reizendes Blatt mit Hunden von Weenix und ein famoser Hase von Cornelis Saftleven besondere Erwähnung verdienen. *G.*

Der Louvre hat zwei bedeutende englische Gemälde, nämlich ein Damenbildnis mit Kind von Hoppner und ein Frauenbildnis von Raeburn für die Summe von 150000 Frs. erworben.

AUSSTELLUNGEN

Wien. Es ist nun wieder Zeit für eine kleine Umschau in unseren Ausstellungen. Sie bieten und boten einiges Interessante. Vor allem die Sezession mit ihrer XIX. Ausstellung. Könnte man die Ausstellungen der Sezession aneinander rücken, so hätte man schon ein ganzes Panorama der internationalen Neukunst. Die meisten Originalgenies und Originaltalente sind hier nachgerade schon im Zusammenhange vorgeführt, dazu ganze Richtungen, wie die französischen Impressionisten in ihrem Auf- und Abblühen. Diesmal ist *Ferdinand Hodler* die Hauptgestalt. In 31 Bildern sieht man vor allem seine neue Monumentalität, diese echte Wandmalerei, die, gleich der Puvisschen, aus der gemauerten Fläche herauszuwachsen scheint, als Teil eines gebauten Organismus. Sein großer »Rückzug von Marignano« (Zürcher Museum), seine fast geometrisch gegliederten Figurenszenen (»Die Enttäuschten«, »Die Lebensmüden«, »Die Wahrheit«, »Jüngling vom Weibe bewundert«, »Der Tag«, sein erschreckender »Wilhelm Tell« u. s. w.), haben neuen Stil. Der Ausdruck ist in eine kurze gedrängte Formel gefaßt, die Figuren sind wie mathematische Lehrsätze in ein System geordnet. Und dabei wird doch nichts schematisch, denn ein tiefquellendes Lebensgefühl macht Form und Farbe eigentümlich lebensfähig. Hodler hat einen großen Erfolg, selbst die Altgewohnten beugen sich der Naturkraft. Seine urwüchsigen Landschaften aus der Schweiz (Whistler: »Niemand wird die Hochalpen malen«) haben hier meist Käufer gefunden. Neben ihm behauptet sich *Axel Gallén*, hauptsächlich mit seinen finnischen Landschaften, deren Natur auch einen so epischen Stil hat und so nach einsamem Brüten und persönlichem Erleben schmeckt. Die Entwürfe zu den Fresken im Juseliusschen Mausoleum zu Björneborg, seinem Geburtsorte, sind darunter. Dann interessiert ein Gemach voll *Edvard Munch*, dem das ewig Ornamentale in der Natur gespensternd nachgeht. Es spukt immer in der Natur. Lichtspuk erzeugt Schattenspuk und umgekehrt; da werden die Geister der Körper lebendig. Die Geisterwelt ist Munchs Domäne. Selbst seine Landschaften, mit ihrer Unverbürgtheit von leuchtenden Sommernächten, mit steten Anwandlungen von Mitternachtssonnen (»Sommernacht in Aasgardsstrand« und andere) sind so. Und seine Porträts, wie die der »vier Jungen« des Lübecker Kunstsammlers Dr. Linde, wo die bloße Anwesenheit der Kindergestalten lauter stille, seltsame Ereignisse in der Atmosphäre hervorzurufen scheint. Auch Hodlers Schüler, *Cuno Amiet* (in Oschwand, Schweiz), füllt einen Saal mit mannigfaltigen Kleinigkeiten; bunten Notizen aus seiner Umwelt, kleinen malerischen Rebussen, Einfällen des Augenblickes. Tief geht seine Symbolik nicht, obgleich er sie mitunter anstrengt, wie in dem Dreibild »Hoffnung« (einem jungen Weibe zwischen zwei »Toden«, wie Holbein solche Spektra nannte). Aber unter seinen Kleinigkeiten im Paralipomenastil findet sich manches Liebenswürdige. Neu für Wien ist der Holländer *Thorn Prikker.* Er läßt sich gern von Emil Verhaeren beeinflussen, dem genialen belgischen Lyriker, der die »Villes tentaculaires« und die »Campagnes hallucinées« besingt, und die »Forces tumultueuses«. Auch er so ein Gespensterseher in Gottes freier Natur. Prikker setzt dergleichen in verworrene Liniensysteme um, in denen das Unzurechnungsfähige sich systematisch gliedert. Da sehen große gezeichnete Blätter wie alte, über und über mit Schnürwerk benähte Prachtstoffe aus. Oder wie byzantinische Mosaiken, deren musivischer Formensport

sich mit realistisch beobachteten Zügen mischt. Auch die »Karlsruher« *Wilhelm Laage* und *Emil Rudolf Weiß* stellen sich mit zahlreichen Bildern vor. Laage namentlich als Spezialist der Heide, mit einem biedermeierischen Thema bei allem Sezessionismus. Weiß stark beeinflußt von Pariser Impressionisten, wie Cézanne, und Nervenmalern wie Van Gogh. Einige in Deutschland schon bekannte Bilder *Ludwig v. Hofmanns* kommen hinzu (»Heiße Nacht« und andere) und ein Kabinett voll *Hans von Marées,* meist aus Schleißheim und aus dem Besitze seines Freundes Adolf Hildebrand. Man wollte einmal auch den Wienern diesen Nährvater der deutschen Neumalerei näher bringen. — Ein Teil des Tagesinteresses wendet sich jetzt den Raffaellifarben zu, mit denen ganz Wien experimentiert. Die Pastellisten namentlich greifen eifrig nach den Ölfarbenstiften, die sie vor dem »pulvis et umbra sumus« bewahren. So sah ich eben erst in *Viktor Krämers* Werkstatt die reizvolle Ausbeute seiner letzten Südostfahrt, diesmal nach Korfu. Er trotzte dort sogar dem Sommer, nicht ohne einen gelinden Sonnenstich davonzutragen, und machte allerdings die Erfahrung, daß im heißen Klima die Ölfarbenstifte gern beim Arbeiten zerbröckeln und lästig werden. *Raffaelli* in seiner gemäßigten Pariser Luft und bei seiner flüchtigen, strichelnd-klecksenden Arbeitsweise findet sie praktisch. Er hat sie eben für sich und seine Bedürfnisse erfunden. Bei Miethke sah man kürzlich eine ganze Originalausstellung solcher Bilder aus Paris. Seit der ersten, bei Durand-Ruel, haben schon in vielen Kunststädten ähnliche stattgefunden. Raffaelli voran, mit auserlesenen Sachen; dann Carrier-Belleuse, Cesbron, Bouchor, J. Grün, Delassalle, Viktor Prouvé (der geniale Impressionist der Buchbinderei), auch *Thaulow* (meisterlich), *Modersohn,* von Wienern *Myrbach, Charlemont.* Im allgemeinen muß man doch sagen, daß die neuen Stifte sich mit den Ölfarben weit weniger messen können, als mit den mehr zeichnenden Techniken. Oder es müßte erst noch das besondere Talent kommen, das diese »Ölkraft« aus den Stiften herausholt. In der Miethkeschen Ausstellung ist kein solches vorhanden. Raffaelli brilliert auch in einer lebensgroßen Mädchenfigur, die freilich mit ihren leichten, lichten Tönen und auch manchen strichlerischen Motiven ihrer Erscheinung (dem Fell eines langhaarigen Hündchens, den krausen gelben Chrysanthemen des Kleidmusters) sehr für seine Manier paßt. Unter den Wienern hat letzthin namentlich *Hugo Charlemont,* auch in der Ausstellung des Künstlerhauses, mit den Raffaellistiften Erfolg gehabt. (Landschaften aus dem Schlerngebiet, meist mit großen Topfblumen im Vordergrunde; auch große Fruchtstücke.) Aus der Miethkeschen Ausstellung wäre übrigens noch ein plastisches Detail zu erwähnen. *Elsa von Kalmar* stellte endlich eine ganze Sammlung ihrer Statuetten und Reliefs aus, die vereinzelt auf allen deutschen Ausstellungen Aufmerksamkeit erregt haben. Sie ist die Tochter eines österreichischen Vizeadmirals und hat sich mit großer Energie auf die Kunst geworfen. Von der Malerei (auch in Dachau) ging sie plötzlich zur Plastik über und arbeitete besonders in Florenz, was man ihr da und dort ansieht. In einer aufrechten weiblichen Gestalt (»Sehnsucht«) findet man Elemente des David u. s. w. Ein starker Zug von Münchner Jugendstil tritt in manchen Statuetten zutage, so in einer köstlichen Gruppe: »Neckerei«, wo ein Weiblein einen strammen Mann zu höherer Voltige benutzt. In allen ihren Sachen ist aber Kraft, sie sehen nichts weniger als »weiblich« aus. Dazu ein tiefes Gefühl für den Ernst der Anatomie. Im Hagenbund sah man neulich von ihr einen lebensgroßen weiblichen Halbakt in Marmor (sie arbeitet alles eigenhändig), dessen Rumpf eine auffallend energische Studie bildet. Selbstverständlich wird sie bei solchem Ernst zum Stil gelangen. Zu jenen großen Gräten und Flächen, den bedeutsamen Kurven, die bei Künstlern wie Rousseau (Brüssel), Hahn, Metzner zu so eigenartiger moderner Einfachheit geführt haben. In manchem Werk, auch in einer Marmorbüste, hält sie schon so weit. Selbst in einer früheren Büste des Hofschauspielers Kainz, von ganz mephistophelischer Charakteristik, ist sie schon auf dem Wege dahin. Die Künstlerin hat sich durch diese Ausstellung recht in den Vordergrund gestellt. Sie lebt jetzt, repatriiert, in Ober-St. Veit (Vorort Wiens). — Zu erwähnen ist noch eine Kollektivausstellung von Bildern *Otto Friedrichs* (Sezession), die im Salon Pisko stattfindet. In der Hauptsache Richtung Besnard-Henri Martin, wie es einem in Paris Gebildeten ziemt. Die Berührung mit dem Wiener Asphalt macht ihn wieder selbständiger. In einer Reihe Gouachen aus der Umgebung des Stephansdomes ist ihm das Wetter, die Jahres- und Tageszeit die Hauptsache. Vortreffliche Witterungsstudien. Einmal setzt er ein in Abtragung begriffenes Haus, dessen Zimmerwände überall farbig aus dem Schutt ragen, förmlich in Töne. Ein ganz delikates, in seinem eigenen Staüb erstickendes Bild. Hunderte kleiner Landschaften aus Nah und Fern, große Bildnisse von dekorativer Feinheit, schummrig behandelte Szenen aus den oberen Rängen der Theater gelingen ihm wie von selbst. Weniger gewisse unklare Symbolismen mit Gewühlen von Aktfiguren (Bilderreihe: »Menschen«), wo man gleich an Klinger, Sascha Schneider und andere mit denkt. Im ganzen ein liebenswürdiges Talent.

Ludwig Hevesi.

Die erste **Ausstellung des deutschen Künstlerbundes** wird am 1. Juni in München in den Räumen der Sezession eröffnet werden. Der Streit zwischen der Berliner und der Münchener Sezession ist vollständig geschlichtet; auf der diesjährigen Sommerausstellung in Berlin werden die Münchener wie ehemals vertreten sein, ebenso die Berliner in München.

In Danzig ist eine Ausstellung von Werken Danziger Künstler aus alten und neuen Tagen eröffnet worden. Die alte Zeit repräsentieren hauptsächlich Chodowiecki und Jeremias Falk; in neuerer Zeit hat Danzig Künstler wie Eduard Hildebrand, Karl Scherres und Adolf Männchen hervorgebracht.

Berlin. In der Fülle kleinerer Ausstellungen erregen zwei Künstler lebhafteres Interesse: *Hermen Anglada,* der bei Schulte einen Saal mit seinen Gemälden füllt, und *Franz Flaum,* der bei Amelang ein Dutzend Plastiken vereinigt hat. Bei beiden stoßen die Meinungen der Besucher scharf aufeinander. Anglada ist von Geburt Spanier, lebt aber seit einer Reihe von Jahren in Paris. In seiner Heimat hat ihn besonders das Leben des niederen Volkes zur Darstellung angeregt, in Paris das Nachtleben mit seinen interessanten Beleuchtungseffekten und dem Durcheinander verführerischer und grotesker Gestalten. Immer aber ist ihm der Gegenstand nur Vorwand zur Entfaltung koloristischer Reize, die zuweilen ganz auf Kosten der objektiven Wahrheit geht. In seinen früheren Bildern, die meist auf Goldgelb gestimmt sind, erreicht er zuweilen eine ganz unerhörte Farbenpracht, ein Funkeln und Flimmern, wie man es noch nie gesehen zu haben meint, neuerdings scheint er mit Vorliebe in seltsamen Harmonien von Weiß, Grün und Rosa zu schwelgen. Einen wirklichen Genuß läßt diese exotische Kunst nur selten aufkommen. — In Flaum, von dem seit einiger Zeit unter Eingeweihten viel die Rede ist, lernt man einen sensitiven Künstler kennen, der, von Rodin beeinflußt, verwandte Vorwürfe in ähnlicher Weise zu gestalten strebt. Nur fehlt ihm das Temperament des Franzosen und seine souveräne Beherrschung der Ausdrucksmittel. Im Grunde scheint er

eine weibliche Natur zu sein, der die Darstellung zarter sehnsüchtiger Stimmungen am nächsten liegt. Aber man findet es ja so oft, daß gerade solche Naturen die gewaltigsten Leidenschaften in Erscheinung treten lassen wollen. Wie arm an originellen Talenten muß die deutsche Plastik sein, daß dieser Künstler die Leute geradezu zum Paroxysmus der Bewunderung treibt. Anders kann man die fünf schriftstellerischen Ergüsse nicht bezeichnen, die mit Abbildungen nach Flaums Werken zu einer Broschüre vereinigt bei Juncker in Berlin erschienen sind. Soll man dagegen protestieren? Ich glaube, daß schon der erste Beitrag mit seinem unfreiwillig komischen Phrasenschwall das Gegenteil von dem erreicht, was er bezweckt. Flaum, der entschieden ein hübsches Talent besitzt, sollte sich zu allermeist vor seinen Freunden hüten. *G.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 4. März legte Professor Hülsen eine von Prälat Wilpert gefundene und zusammengesetzte Spieltafel der bekannten Art vor und erläuterte dieselbe: Parthi occisi — Britto victus — ludite Romani. Also wie herkömmlich sind zwei Sechsbuchstabenworte in drei Zeilen angebracht. Der Vortragende gab zunächst eine kurze Übersicht der verschiedenen Arten solcher Tafeln auch der wenigen Beispiele, die ebenfalls die Besiegung des Feindes als Anlaß zum Spiele hinstellen. Während aber sonst die Feinde nicht näher bezeichnet werden, führt die Nennung der Parther und Britten hier als Unterlegener auf das Jahr 296 nach Christi Geburt. Der Hinweis auf ähnliche griechische Spiele mit Würfeln darauf, dazu einige Spielverse belebten die Vorstellung der Zuhörer von diesen Spielen, welche nicht nur Glück, sondern auch Geschicklichkeit verlangten. Dann legte Professor Petersen Theodor Wiegands »Poros-Architektur der Akropolis zu Athen« vor, um an der Freude über das prächtige Werk auch andere teilnehmen zu lassen. Die schönen farbigen Tafeln der Publikation waren sämtlich aufgestellt und erläuterten den Vortrag. Petersen berichtete zunächst, wie die Poros-Bauten einer früheren Glanzzeit bis Solon und Piristratos von den Persern zerstört, auf Perikles' Betreiben in den Boden der Burg versenkt wurden, um den Prachtbauten einer neuen Zeit Raum zu geben. Diese Zeugen früheren Glanzes wurden jetzt ans Tageslicht befördert und Wiegand, weiterführend was andere angefangen, hat zunächst die Tempel und andere Bauten aus den Trümmern hergestellt. Natürlich bildete das Fundament des »alten Tempels« zwischen Parthenon und Erechtheion den Ausgangspunkt seiner Aufstellungen. Zu ihm passend ergab sich zuerst das Hekatompedon, ein doppelter Antentempel, und zu dessen Giebeln gehörig zwei Reliefkompositionen. Weiter erläuterte der Vortragende an den Abbildungen den ferneren Ausbau desselben Tempels zum Peripteros mit einem Gigantenkampf in Marmor. Die anderen kleineren Poros-Bauten wurden am Schluß des Vortrages gleichfalls in kurzer Schilderung berührt, in welcher der hohe wissenschaftliche Wert der ganzen Publikation in vollster Anerkennung gewürdigt wurde. *E. St.*

VERMISCHTES

Die Ausgestaltung des **Theaterplatzes zu Dresden** beschäftigt andauernd die deutschen Architekten. Verschiedene unter ihnen, darunter der Hamburger Haller und der Stuttgarter Theodor Fischer, haben Entwürfe veröffentlicht. Dieser und Albert Hofmann befürworten lebhaft, den Theaterplatz durchaus gegen die Elbe zu öffnen, damit die Fußgänger von der Brücke aus von Schritt zu Schritt wechselnde Bilder der Platzanlage zu erhalten. Wer dies tut, so schreibt Albert Hofmann, erwirbt sich den Ruhmestitel, Deutschland mit einem der seltensten Städtebilder bereichert zu haben. Zur Linken des Georgentores der herrliche Aufgang zur Brühlschen Terrasse und diese selbst, dahinter das neue Ständehaus, zur Rechten die Hofkirche und der umgestaltete Theaterplatz mit etwaigen Säulenhallen, Unterteilungen nach Art des Konkordienplatzes zu Paris und mit seinen Denkmälern: fürwahr, es wäre für den auf die Altstadt Zustrebenden ein Bild von überwältigender Pracht. — Dies ungefähr strebt Theodor Fischer in seinem Entwurfe an. Eine Anzahl hervorragender deutscher Architekten haben nunmehr an den Rat zu Dresden eine Eingabe gerichtet, worin sie um ein nochmaliges Preisausschreiben bezüglich der Ausgestaltung des Theaterplatzes bitten. Der Eingang der Eingabe lautet:

»Die Frage der Ausgestaltung des Dresdener Theaterplatzes hat eine weit über die Grenzen Sachsens hinausgehende Bedeutung, da es sich darum handelt, der Hofkirche Chiaveris und dem Museum und Theater von Semper ihren endgültigen Rahmen zu schaffen und ihre Wirkung zu Platz und Umgebung auf alle Zeiten festzulegen. Eine so wichtige und entscheidende Frage ist noch selten der deutschen Architektenschaft vorgelegt worden.«

Die Eingabe schließt mit folgenden Worten:

»Wenn auch wirtschaftliche Gründe eine Beschleunigung der Angelegenheit wünschenswert erscheinen lassen, sollten diese doch in den Hintergrund treten vor der Wichtigkeit der künstlerischen Aufgabe. Die Frage kann noch nicht als spruchreif bezeichnet werden; es empfiehlt sich zur endgültigen Klärung eine nochmalige Aufgabestellung mit weitgefaßtem Programm.«

Unterzeichnet ist die Eingabe von Martin Dülfer, Grässel, Hocheder und Gabriel Seidl, München; Theodor Göcke und Bruno Schmitz, Berlin; H. Billing, Karlsruhe; Theodor Fischer, Stuttgart; Henrici, Aachen; K. Hofmann und Pützer, Darmstadt. Der Rat zu Dresden wird die Frage einem Ausschuß von Dresdener Sachverständigen vorlegen, der demnächst zusammentreten wird.

BERICHTIGUNG

In dem Aufsatze des Herrn Professor Schreiber im letzten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« wolle man auf Seite 150 Spalte 2 Zeile 24 von oben »Ausstellungsarchitektur« nicht »Ausstattungsarchitektur« lesen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 19. 25. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DENKSCHRIFT DER ALLGEMEINEN DEUTSCHEN KUNSTGENOSSENSCHAFT

Nachdem wir die Rede des Abgeordneten Dr. Müller als den Ausdruck der Empfindungen der in St. Louis fernbleibenden Künstlerschaft wörtlich abgedruckt haben, soll gerechterweise nun die soeben in Broschürenform vom Vorstande der Allgemeinen Kunstgenossenschaft herausgegebene Darstellung der Vorgänge hier vollständig veröffentlicht werden.

Die Erörterungen des Konfliktes, in welchen die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft aus Anlaß der Weltausstellung in St. Louis mit ihren sezessionistischen Mitgliedern gekommen war, haben in der Presse und im Reichstage ein so verzerrtes Bild des Sachverhaltes hervorgebracht, daß sich der Hauptvorstand zu den nachfolgenden Darlegungen genötigt sieht.

Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft ist die Organisation, welche nahezu die gesamte deutsche Künstlerschaft umfaßt. Sie steht nicht den Sezessionen gegenüber, sondern diese gehören ihr als Mitglieder an. Erst am 12. Januar 1904 ist die Berliner und am 20. Februar 1904 die Münchener Sezession ausgetreten.

Der wichtigste Zweck des Verbandes ist gegenwärtig die Veranstaltung deutscher Kunstabteilungen auf Weltausstellungen. Als Organ hierfür ist die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft von der Reichsregierung amtlich anerkannt. Im Reichshaushaltetat figuriert alljährlich die Summe von 20000 Mark, welche asserviert werden, bis sie bei kommender Veranlassung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft als Beitrag zu den Kosten internationaler Ausstellungsunternehmungen überwiesen werden.

Als dem Hauptvorstande, welcher alle drei Jahre in alphabetischer Reihenfolge unter den fünf größten deutschen Kunstzentren wechselt und seit dem 1. Januar 1903 seinen Sitz in Dresden hat, am 28. März desselben Jahres durch Mitteilung des Reichskommissars bekannt wurde, die Ausstellung in St. Louis solle nicht der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, sondern einem freigewählten Komitee übertragen werden, durfte es nicht wunder nehmen, daß er hiergegen in einem Protestschreiben Verwahrung einlegte. Er konnte gar nicht anders seinen Mitgliedern gegenüber, zu denen, wie gesagt, auch die Sezessionen gehörten. Der Umstand, daß gerade kurz vorher zwei große und bedeutsame Vereine: die Berliner Sezession unter Liebermann und die Stuttgarter unter Kalckreuth sich hatten aufnehmen lassen, ganz offenbar im Hinblick auf die Ausstellung, die vor der Türe stand, machte es ihm noch besonders zur Pflicht, die traditionellen Rechte des Verbandes zu wahren. Er durfte sich hierbei auch berufen auf ein Anschreiben des Reichsamtes des Innern vom April des Jahres 1902, in welchem der Hauptvorstand aufgefordert war, die satzungsgemäße Befragung der deutschen Künstlerschaft über die Beteiligung in St. Louis vorzunehmen, und weitere Verhandlungen in Aussicht gestellt wurden.

Ehe auf das Protestschreiben an den Herrn Reichskommissar eine Antwort eingegangen war, wurde zur Erörterung der Frage für den 20. Mai 1903 ein Delegiertentag nach Dresden einberufen, auf welchem nach eingehender Diskussion der Hauptvorstand beauftragt wurde, durch Deputation bei dem Herrn Reichskanzler im Sinne des schon erfolgten Verwahrungsschreibens vorstellig zu werden.

Das Ergebnis der durch den Vorsitzenden des Hauptvorstandes, Hofrat Professor Kießling, in Gemeinschaft mit den ehemaligen langjährigen Vorsitzenden Maler H. Deiters und Akademiedirektor A. v. Werner mündlich bei dem Herrn Staatssekretär des Innern angebrachten Vorstellungen war, wie bekannt, die Wiedereinsetzung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft in ihre Ausstellungsrechte, als korrekte Erledigung der für begründet erachteten Beschwerde. Mit dieser Wiedereinsetzung war in keinerlei Hinsicht eine Entrechtung der Sezessionen verknüpft. Die Organisation der Ausstellung in St. Louis wurde einfach dem Verbande wieder in die Hände gegeben, der die Sezessionen auf Grund ihres freiwilligen Eintritts mit umfaßte. Sie konnten sich innerhalb desselben nach Maßgabe ihrer vom Vorstande hochgeschätzten Künstlerschaft wie alle anderen Mitglieder frei betätigen. Für die Satzungen, welche sie auf dem Delegiertentage als reformbedürftig charakterisiert hatten, ohne positive Vorschläge zu machen, waren sie verantwortlich wie alle anderen. Daß ihre Absicht auf Reformen nicht Widerstand, sondern sympathische Aufnahme gefunden hatte, wußten sie.

Als an den Hauptvorstand die Pflicht herantrat, den Organisationsplan für St. Louis festzulegen, war es sein erstes, den von sezessionistischer Seite geäußerten Einwendungen Rechnung zu tragen. Die Satzungen ließen hierin vollkommenen Spielraum zu. Die bezüglichen Paragraphen derselben lauten wie folgt:

> »§ 24. Ein Mittel zur Erreichung ihres Zweckes sieht die Genossenschaft in der Veranstaltung allgemeiner deutscher Kunstausstellungen, sowie deutscher Abteilungen in internationalen Ausstellungen im In- und Auslande. Bei den letzteren wählt der Hauptvorstand erforderlichenfalls den Kommissar, beziehungsweise Vertreter der Allgemeinen Deutschen

Kunstgenossenschaft. Die Entscheidung über offizielle Veranstaltung einer deutschen Kunstabteilung bei einer internationalen Ausstellung im Auslande steht dem Hauptvorstande nach Anhörung der Lokalgenossenschaften zu. Derselbe kann mit der Durchführung einer solchen Abteilung einen Lokalverein beauftragen.

§ 26. Über die Zulässigkeit der Kunstwerke zu den in § 24 genannten deutschen Abteilungen in internationalen Ausstellungen entscheidet eine Zentralannahmekommission, deren Mitglieder von den verschiedenen Lokalgenossenschaften möglichst nach Verhältnis ihrer Mitgliederzahl gewählt werden. Den Ort und die Zeit des Zusammentrittes der Annahmekommission bestimmt der Hauptvorstand nach Lage der Sache. Der Hauptvorstand ist auch berechtigt, an den von ihm zu bestimmenden Sammelstellen die Bildung von Annahmekommissionen mit dem Rechte der endgültigen Entscheidung anzuordnen.«

Was bei der Pariser Ausstellung des Jahres 1900 als Mangel empfunden war: die Zuteilung des verfügbaren Raumes an die selbstjurierenden Lokalvereine ungefähr nach Verhältnis ihrer Mitgliederzahl, das sollte und konnte vermieden werden, denn es war keineswegs ein durch die Satzungen notwendigerweise gebotener Modus.

Nicht ohne Berechtigung war auch auf Unzulänglichkeiten des Wahlverfahrens für eine eventuelle Zentraljury hingewiesen, das »tunlichst« die Mitgliederzahl der Vereine als Rechte gebende Einheit zugrunde legte, ohne ihre künstlerische Bedeutung zu differenzieren. Auch in dieser Hinsicht sollte soviel als möglich Wandel geschafft werden. Im Einklang mit diesen Erwägungen wurden in den verschiedenen Zuschriften an die Lokalvereine für die vorzunehmende Auswahl der Kunstwerke und was damit zusammenhängt, folgende Regeln aufgestellt: Die Sichtung der eingelieferten Kunstwerke sollte eine doppelte sein. Lokaljuries an den verschiedenen Orten hatten eine erste vorläufige Auswahl zu treffen; die von ihnen ausgewählten Werke sollten dann am Orte der Verschiffung der Nachprüfung durch eine von lokalen Einflüssen losgelöste Zentraljury unterliegen.

Als oberster Grundsatz wurde hochgehalten, daß jeder Verein ohne Rücksicht auf Mitgliederzahl soviel Gutes nach Hamburg schicken konnte, als er zu haben glaubte. Hier sollte die Zentraljury ebenfalls lediglich nach künstlerischen Rücksichten endgültig entscheiden.

Die 15gliedrige Zentraljury, nachmals kamen noch 3 Architektenjuroren hinzu, wurden auf die verschiedenen Lokalvereine wie folgt verteilt. Es erhielten Berlin I (620 Mitglieder) 2 Juroren, Berlin II (Sezession, 65 Mitglieder) 1 Juror, München I und Nürnberg (773 Mitglieder) 2 Juroren, München II (Sezession, 107 Mitglieder) 1 Juror, München III (77 Mitglieder) 1 Juror, Düsseldorf I (156 Mitglieder) 1 Juror, Düsseldorf II (Sezession, 69 Mitglieder) 1 Juror, Karlsruhe I und Stuttgart I (159 Mitglieder) 1 Juror, Karlsruhe II und Stuttgart II (Sezessionen, 94 Mitglieder) 1 Juror, Weimar, Leipzig, Breslau (181 Mitglieder) 1 Juror, Hamburg, Kiel, Hannover, Münster (181 Mitglieder) 1 Juror, Braunschweig, Kassel, Frankfurt, Hanau, Darmstadt (259 Mitglieder) 1 Juror, Dresden (332 Mitglieder) 1 Juror.

Demnach fielen den Sezessionen und den mit ihnen stimmenden Vereinen mit insgesamt 460 Mitgliedern 5 Juroren zu gegen die 10 Juroren der übrigen Vereine mit 2651 Mitgliedern. In der Sektion für Malerei, um welche sich's naturgemäß besonders handelte, war das Verhältnis ihnen noch günstiger, insofern sie hier 5 gegen 7 Juroren hatten.

Da irgendwelche Feindseligkeit gegen die Sezessionen in der Genossenschaft ganz und gar nicht existierte, man im Gegenteil von ihrer Bedeutung für eine gute Ausstellung ohne Diskussion vollkommen überzeugt war, so verbürgte der gekennzeichnete Plan eine Ausstellung, so gut, wie sie überhaupt nur hätte zustande kommen können, wenn die Herren nur gewollt hätten.

Indessen es kam anders. Was sich die Eingeweihten längst zugeraunt hatten, wurde Tatsache: sie wollten nicht!

Die Programme und Erläuterungen des Hauptvorstandes waren im Laufe der Monate September und Oktober verschickt worden.

Am 19. Oktober, 11., 13. und 17. November kamen zum Teil kurz schriftlich, zum Teil telegraphisch die Absagen. Ohne eine Angabe von Gründen für erforderlich zu halten, lehnten sie einfach kategorisch ab, in St. Louis mitzutun; den Hauptvorstand im Augenblicke, wo es galt, alle Kräfte zusammenzufassen, eines bedeutsamen Teiles seiner Streiter beraubend.

Auf sehr dringende Vorstellungen des Vereins Berliner Künstler (Lokalverein Berlin I), der zwei Abgeordnete nach Dresden schickte, wurde in der Folge am Plane der Ausstellung noch in der Weise geändert, daß die Lokaljuries das Recht erhielten, neben den Werken, welche sie ausgewählt hatten, um sie noch der Zentraljury zu unterbreiten, auch eine beschränkte Anzahl gleich fest annehmen zu können. Um für diese, aber auch nur für diese, eine Norm zu geben, wurde den verschiedenen Lokalvereinen nachträglich eine im ungefähren Verhältnis zu ihrer Mitgliederzahl stehende Meterzahl fest zugewiesen. Der wichtigere Satz, welcher jedem Vereine gestattete, so viel hervorragende Kunstwerke einzusenden als er hatte, wurde durch diese Konzession nicht in Frage gestellt.

Die Sezessionen haben sich nachmals, als die Diskussion in der Presse sie zur Angabe von Gründen nötigte, auf diese Programmänderung berufen. Sie sind nicht in der Lage, das aufrecht zu erhalten, denn die Änderung ist erst erfolgt, nachdem ihre Absagen (mit alleiniger Ausnahme der Weimars) vorlagen. Gerade diese Absagen, welche naturgemäß den Hauptvorstand mit schweren Sorgen um das Gelingen des Unternehmens erfüllten, hatten ihn genötigt, sehr wider Willen, wie die Berliner Herren bestätigen können, deren Wünschen entgegenzukommen.

Es erübrigt beinahe für die Kenntnis der Sachlage, der Bemühungen zu gedenken, welche der Hauptvorstand immer noch unternahm, um eine Änderung des ablehnenden Bescheides bei den Sezessionen herbeizuführen: der Sendung beauftragter Herren nach München und Berlin, der persönlichen juryfreien Einladung an eine Reihe der hervorragendsten Künstler, welche den Sezessionen angehörten.

Was geschah, geschah, um nichts unversucht zu lassen, weniger in der Hoffnung auf einen Erfolg. War dem Hauptvorstande doch längst bekannt geworden, daß die Sezessionen grundsätzlich ablehnten, weil sie demonstrieren wollten, weil sie einer bestimmten Stelle zu zeigen wünschten, daß es ohne sie nicht ginge. Alles Entgegenkommen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft war tauben Ohren gepredigt. Die Herren übertrugen Berliner Verstimmungen auf eine allgemeine deutsche Angelegenheit; mochte auch die deutsche Kunst in St. Louis dabei Schaden nehmen.

Welche Kräfte auch bei der Wiederübertragung der Ausstellungsbefugnisse an die Genossenschaft tätig gewesen sind, sie sind tätig gewesen im Sinne einer vollkommen gerechten Handlung.

Fühlten die Sezessionen durch diese Handlung Maßnahmen unter der Oberfläche durchkreuzt, denen sie viel-

leicht nicht ferngestanden hatten, so durften sie doch nicht im Ärger nationale Interessen von höchster Wichtigkeit aufs Spiel setzen, oder gar so tun, als sei die Unzulänglichkeit der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft Ursache ihres Fernbleibens. Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft hat nichts zu tun mit rückschrittlichen Tendenzen in der Kunst. So sicher sie weiß, daß unter ihren nichtsezessionistischen Mitgliedern Hunderte verdienstvoller Künstler und Dutzende glänzender Namen sind, die anderen nichts nachgeben, so sicher erblickt sie in den Sezessionen gewichtige Künstlergruppen, auf deren Mitarbeit sie Wert legen mußte; das sind seit Beginn der Ausstellungsangelegenheit ihre Leitmotive gewesen.

Was anderes in gehässigen Preßnotizen und mündlichen Äußerungen vorliegt, gehört ins Reich der Fabel, wie die Mitteilung des Grafen Oriola im Reichstag ins Reich der Fabel gehört, die Worpsweder Künstlergruppe habe nur Anspruch auf 1,11 m Raum gehabt.

Vor allen Dingen kann nicht laut genug gesagt werden, daß von der Stelle, nach welcher die Sezessionen mit übergroßer Nervosität ausschauen, oder von Herrn Direktor A. v. Werner, den sie mit einer fast beneidenswerten Gegnerschaft beehren, nicht der leiseste Versuch gemacht worden ist, den Hauptvorstand in seinem Verhalten gegen seine sezessionistischen Mitglieder irgendwie zu beeinflussen. Nicht der Ton einer Andeutung in diesem Sinne liegt vor.

So und nicht anders liegen die Verhältnisse, aus denen sich die Absage der Sezessionen ergeben hat.

Wenn bei Erörterung derselben in hohen Tönen von einem Kampf um die Freiheit der Kunst gesprochen wird, so ist das nicht mehr und nicht minder als ein Phrasentum. Die Freiheit der Kunst ist der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft genau so wertvoll und selbstverständlich, wie dem Künstlerbunde. Sie mag gefährdet sein, wo sie will. Der vorliegende Fall hat mit einem Kampfe um sie nichts, aber rein gar nichts zu tun. Wer davon spricht, bedient sich entweder mit Bewußtsein eines immer wirkungsvollen Schlagwortes, oder er gehört zu denen, auf welche Schlagworte eben berechnet sind.

Die immerwährende Berufung auf die Pariser Ausstellung, die in deutschen, nicht in ausländischen Blättern abfällig beurteilt war, ist ein Benehmen, welches die schärfste Zurückweisung verdiente. Denn der Plan der Zuteilung bestimmter Meterzahlen an die Lokalgenossenschaften, dem die Schuld beigemessen wurde, ist laut gedruckt vorliegenden Sitzungsberichtes auf dem Delegiertentage vom 5. und 6. Mai 1899 ohne Widerspruch der anwesenden Sezessionisten Kühl, B. Becker, C. Grethe, O. Jernberg von diesen mit beschlossen worden: Die Sezessionisten haben ebensoviel Anteil an der Pariser Ausstellung, wie alle anderen Künstlergruppen. Sie handeln unschön, wenn sie Dinge gegen die Genossenschaft ausspielen, die sie mit verursacht haben.

Lag ihnen zur Zeit ihrer Deputation beim Reichskanzler, nachdem sie Monate hatten verstreichen lassen, wirklich noch daran, in St. Louis mit auszustellen, so mußten sie sich an die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft wenden. Die Regierung konnte gar nicht anders, als die angesichts der fast abgeschlossenen umfangreichen Ausstellungsarbeit Kommenden an den Hauptvorstand verweisen, dem sie doch einmal die Befugnisse übertragen hatte. Aber die Herren übersahen geflissentlich die offene Tür und stießen sich an der geschlossenen, und übernahmen die Rolle der Märtyrer für die »Freiheit der Kunst«.

Es liegt nicht allein an der Kompliziertheit der Verhältnisse, daß die Dinge, die in kurzen Zügen hier geschildert sind, so haben entstellt werden können, wie es geschehen ist. Wer heute irgend eine ältere Ordnung gegen Angriffe in Schutz zu nehmen hat, der kann erfahren, was die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft in diesem Streit erfahren muß: Auf gerechte Beurteilung wird er nicht zu rechnen haben.

Dresden, 28. Februar 1904.

Der Hauptvorstaud
der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft

Paul Kießling, Vorsitzender. G. v. Mayenburg, Schriftführer.

DIE WINTERAUSSTELLUNG IN DER »ROYAL ACADEMY« IN LONDON.

Eine ebenso interessante wie beträchtliche, hier dem Publikum zur Anschauung gebotene Sammlung von Sir Thomas Lawrences Werken bildet den Kern und die eigentliche Signatur der diesjährigen Ausstellung. Im übrigen sind alte Meister so ziemlich aller bedeutenden Schulen vertreten. Ferner sind Kollektionen von Bronzen aus der Renaissance-Epoche, besonders italienischen Ursprungs, in einer Anzahl und Güte vorhanden, wie sie so leicht wohl kaum wieder vereinigt werden dürften.

Endlich wird der Ausstellung noch ein eigenartiges Gepräge dadurch verliehen, daß Werke kürzlich verstorbener Akademiker in mehr oder minder zahlreichen Beispielen ihrer Kunst zur Ansicht gelangten. Hierher gehören Gemälde von H. T. Wells, Sidney Cooper und J. C. Horsley; ferner Bildwerke des verstorbenen Onslow Ford und H. Bates.

Die Leistungen Horsleys (1817—1903) als Maler treten mehr in den Hintergrund gegenüber seinen außerordentlichen Kenntnissen bezüglich der Werke alter Meister, so namentlich, wo er z. B. als Sachverständiger der Akademie darüber zu entscheiden hatte, ob ein Werk als Original, Schulbild oder Kopie u. s. w. katalogisiert werden sollte. Infolge dieser hervorragenden Eigenschaften konnte der genannte Künstler als der eigentliche Organisator der letzten zwanzig Winterausstellungen in der Akademie betrachtet werden. Daß er oft schwere Differenzen auszugleichen hatte mit Eigentümern von Gemälden, die da irrtümlich glaubten Originale zu besitzen — darüber bedarf es keiner weiteren Worte. Unter den hier ausgestellten Arbeiten Horsleys bemerke ich folgende: »Maria Stuart in der Gefangenschaft«, »Das Thema des Poeten«, »Zahltag in Haddon Hall«, »Eine behagliche Ecke« und »Das neue Kleid«. Im allgemeinen kehrt er nur die angenehmeren Seiten des Lebens in seinen Bildern heraus, aber seine Gesichter sind etwas hölzern. Ein Sujet wie »Maria Stuart« bildet die Ausnahme!

Der verstorbene Akademiker Cooper (1803—1902) sandte noch bis kurz vor seinem Ende regelmäßig drei bis vier Werke zu jeder Ausstellung nach Burlington-House und zuletzt sogar noch ein Gemälde, als er sich in seinem 99. Jahre befand. Das merkwürdigste hierbei aber war der Umstand, daß auch selbst gegen Ende dieser langen Laufbahn niemals ein Bild von ihm unverkauft blieb. Die in der Akademie ausgestellten Arbeiten von Coopers Hand

erinnern in Entwurf, Ausführung, Technik und in ihrer gesamten Auffassung an die vortrefflichsten alten niederländischen Meister. Seine Spezialität besteht in Wiesenszenen mit weidendem Vieh und in einzelnen meisterhaft ausgeführten Tierstücken. Die Naturwiedergabe in allen seinen Arbeiten entsprach genau dem Geschmack des englischen Publikums. Da sich ferner der Meister unverwüstlicher Farben bedient zu haben scheint, so erscheint nach menschlichem Ermessen unter Berücksichtigung aller einschläglichen Verhältnisse sein Nachruhm auf lange Zeit gesichert.

Der Maler Wells (1828—1903) gehörte zu denjenigen Akademikern, die ihr Institut durch dick und dünn verteidigten. Seine in der Ausstellung befindlichen Porträts tragen eine nicht zu verkennende Anmaßung zur Schau, können jedoch als Kunstwerke nur einen mittleren Durchschnittswert beanspruchen.

Von den beiden in den letzten Jahren verstorbenen Bildhauern: Onslow Ford (1852—1901) und Harry Bates (1856—1899), zu deren Ehrung Werke von ihrem Meißel in der Akademie ausgestellt wurden, ist jener zweifellos der bedeutendere. Hervorzuheben sind unter den betreffenden Bildwerken: Das Gipsmodell für das Ruskindenkmal in der Westminsterabtei, eine gelungene Marmorbüste des Prinzen Leopold von Battenberg und die Bronzestatuette »Applaus«, eine kniende, nackte Figur von ägyptischem Typus, welche im Begriff steht, ihre Hände zum Beifall zusammenzuschlagen. Der Bildhauer Bates gehörte zu den Vertretern der antik-griechischen Kunst mehr im nachahmenden, als im eigenartigen Sinne. Zu seinen besten Schöpfungen sind zu rechnen: »Homer«, »Sokrates lehrend« und die in Silber hergestellten Panele in drei Abteilungen, »The story of Psyche« darstellend und zwar unter Zugrundelegung der bezüglichen Verse von Mrs. Browning.

Wie bereits am Eingange bemerkt wurde, beruht der Hauptakzent der diesjährigen Ausstellung in der Vorführung einer Sammlung von 45 Gemälden — und wie mit Recht hervorgehoben werden muß — vollendeten, meist lebensgroßen und typisch ausgeführten Porträts von Sir Thomas Lawrence (1769 bis 1830), dem einstigen Präsidenten der Akademie und auf dem Kontinent wohl am meisten als der Wiener Kongreßmaler bekannt. Originalölbilder des Meisters dürften in Deutschland in nur geringer Anzahl vorhanden sein, indessen wurden seine Arbeiten durch die verschiedensten Reproduktionsarten in Schwarz und Weiß so vielfach verbreitet, daß Kenner und Liebhaber sich längst ein unabhängiges Urteil gebildet haben werden. Gerade in diesem Falle gewährt eine umfangreichere Sammlung von Stichen einen besseren Anhalt zur Beurteilung von Lawrences Kunst, wie vielleicht die Betrachtung von nur wenigen Gemälden. Bei einem derartigen Vergleiche wird man dazu gezwungen, einzugestehen, daß alle seine Porträts, fast ohne Ausnahme, zwar sehr schön und zart, aber keine Naturwahrheit enthalten und zu wenig den eigentlichen Charakter, die Seele des Dargestellten, erkennen lassen. Ruskin und den Präraffaeliten muß man insoweit in ihrem bezüglichen gleichlautenden Urteil beipflichten, wenngleich des ersteren Gründe für seine abfällige Meinung nicht maßgebend erscheinen. Ruskin besaß eine Antipathie gegen Lawrence, weil dieser ihm nicht moralisch genug war und er den Grundsatz verfolgt, daß nur ein moralischer Mensch ein guter Künstler sein kann! Die Praxis läßt in der zweifachen Umkehrung dieses Satzes jedenfalls Ruskins Ausspruch als nicht stichhaltig erkennen. Zudem dürften im vorliegenden Falle die Sittenrichter nicht einmal ganz einig sein, da Ruskin in der Hauptsache gegen Lawrence nur den Vorwurf erhebt, zwei Damen gleichzeitig den Hof gemacht zu haben. Gerade in den letztvergangenen Monaten, wo wir unter dem Zeichen der hundertsten Wiederkehr von Kants Todestage standen, erscheint es zur Sache gehörig, auf dessen Ansichten hinzuweisen. Der große Philosoph hat sich das unsterbliche Verdienst erworben, überzeugend nachgewiesen zu haben, daß das Reich der Kunst und der Moral jedes für sich ein autonomes ist.

Vom Jahre 1840—1890 blieb Lawrence sogar in England vollständig vernachlässigt. Der Künstler galt hinsichtlich seiner Darstellungsweise als ein zu auffälliger Schmeichler. Die Porträtierten zahlten ihm zwar diese gewinnende Liebenswürdigkeit in gleicher Münze, das heißt in überschwänglichen Schmeicheleien zurück, aber seine Kunst litt unter dieser gegenseitigen unaufrichtigen Beziehungen. Allerdings hat Lawrence niemals in seinem Leben Kämpfe zu bestehen gehabt!

Vor ca. 15 Jahren entdeckten nun die Franzosen sozusagen den Meister von neuem und seitdem haben sich seine hinterlassenen Werke ihre frühere Beliebtheit zum großen Teil in England wieder erobert. Obschon man anerkennen muß, daß er ein guter Zeichner und Kolorist ist und mit leichter, anmutiger, ja mit bestechender Eleganz entwirft, so bin ich doch unumwunden der Ansicht, daß gerade die große Anzahl der hier ausgestellten Werke, in denen durch Vergleich das Stereotype in seiner Kunst so deutlich hervortritt, ihm eine teilweise Einbuße seines Ruhmes bereiten wird.

Die besten Porträts von Lawrences Pinsel auf der Ausstellung sind die vom Könige aus der »Windsor Gallery« geliehenen, den Kardinal Gonsalvi, den Staatssekretär Papst Pius' VIII., und ebenso des letzteren Bildnis darstellend. Beide wurden kurze Zeit darauf, nachdem sie von ihrem unfreiwilligen Aufenthalt in Frankreich nach Italien zurückgekehrt waren, vom Meister porträtiert. Der natürliche, individuelle Ausdruck in den Gesichtern, der die Spuren geistigen Leidens infolge der ihnen von Napoleon widerfahrenen Unbill erkennen läßt, erhebt diese Werke zu der oben angedeuteten Ausnahme in Lawrences Kunstbetätigung. Von den übrigen männlichen Porträts, obgleich etwas in Pose abgebildet, ist das hervorragendste das von »Lord Ribblesdale«. In der Hauptsache aber bleibt der Künstler der Liebling der Damenwelt, sowie Frauen- und Kinderporträtist. Von den letzteren ist das berühmteste und auch hier zur Stelle befindliche Knabenbildnis »Master Lambtom«. Samuel Cousins hat viele der in der Ausstellung zu besichtigenden

Porträts gestochen, so namentlich: »Gräfin Gower (später Herzogin von Sutherland) mit Kind«, »Lady Acland mit Kind«, »Lady Mary Lennox«, »Georgina, Countess Bathurst« und die bekannte Schauspielerin »Miss Farren«, spätere Gräfin Derby. Der Herzog von Abercorn sandte gute Bildnisse seiner Vorfahren, aber in geradezu fürchterlichen, das heißt wie Sonnenstrahlen geformten Rahmen. Reynolds erklärte seiner Zeit, daß englische Bilder des 18. Jahrhunderts nur in sogenannten »Carlo Maratti-Rahmen« zu sehen seien. Von sonstigen Porträts des Künstlers möchte ich wenigstens nicht unerwähnt lassen »Lady Hamilton«, die Geliebte Nelsons, »Mrs. Angerstein«, deren Gatten die später den Grundstock für die »National-Gallery« bildende Gemäldesammlung gehörte und endlich ein 1812 gemaltes und bisher in London nicht gesehenes Werk »Gräfin Leitrim und Tochter«. Es ist eine Tatsache, daß Reynolds dem Maler Lawrence einen durchaus anderen Rat wie vielen sonstigen jungen Künstlern erteilte. Diesen riet er die alten Meister, jenem die Natur zu studieren! Er hat Recht gehabt, allein der Schüler befolgte leider zu wenig die Ratschläge seines großen Lehrmeisters. Schließlich darf nicht vergessen werden, daß Lawrence in seinem 23. Jahre, also 1792, ziemlich allgemein als der erste Maler Europas bezeichnet wurde.

Von den alten Meistern sind die Italiener am zahlreichsten vertreten, das heißt wir finden etwa dreißig Werke von Belang und unter diesen wiederum vier besonders hervorragende zur Stelle. Die letzteren können außerdem als bisher sehr wenig bekannt angesehen werden und ich glaube, daß in England kein besseres Bild von Piero di Cosimo, wie das von Mr. Street ausgestellte, anzutreffen ist. Dasselbe trägt im Katalog die Nummer 33 und stellt in Lebensgröße die kniende Jungfrau in einer felsigen, etwas konventionell aufgebauten Landschaft dar. Sie liest in einem Buche, vor ihr das schlafende Jesuskind, im Hintergrunde Joseph, Gebäude, ein See und Tierstaffage. Das Werk ist ein Rundbild auf Holz. Ein im Katalog (32) Giorgione zugeschriebenes Porträt, ein junger Mann die Hand auf einen Schädel legend, aus dem Besitz des Marquis von Northampton, scheint mir mit mehr Recht dem Bernardino Licinio zugewiesen werden zu müssen. Lord Methuens Filippo Lippi, »Die Verkündigung«, mit den Figuren der Jungfrau, des Engels Gabriel und des knienden Stifters des Gemäldes, in einer mit schöner Architektur ausgestatteten Landschaft (25), ist ein Prachtwerk! Das vierte Bild endlich, »Die heilige Familie mit St. Margarete« (Nummer 13) von Filippino Lippi, Mr. Warren gehörig, war bisher in London nicht gesehen worden. Unter den übrigen alten Meistern nimmt jedenfalls Dürers Porträt seines Vaters (Nummer 10), geliehen von Lord Northampton, die erste Stelle ein. Wir haben unbedingt ein Originalwerk des großen Meisters vor uns, so außerordentlich gelungen, so sicher in der Behandlung und doch so zart ist die Modellierung der Augen, der Lippen und des Haars. Früher befand sich dies Bild im Besitz von Lady Louisa Ashburton. Wie bekannt, bewahrt München und Frankfurt ein ähnliches Bild, und trägt ersteres eine Inschrift, aus der hervorgeht, daß es 1497 gemalt worden war, im 70. Jahre des Porträtierten. Die Münchener Galerie beansprucht nicht, das bezügliche Original zu besitzen, vielmehr besagt der Katalog, daß dies in englischem Privatbesitz sei. Die gemeinte Sammlung ist die des Herzogs von Northumberland in Sion-House. Das letzterwähnte Bild trägt auch eine Inschrift und kann im Besitzstammbaum bis zu dem berühmten Grafen von Arundel zurückgeführt werden. In jenem auf der Ausstellung befindlichen Werke des Marquis von Northampton haben wir es also mit einer zweiten Version zu tun.

Wie es in einer so umfangreichen Ausstellung nicht anders sein kann, sind die Bilder ungleich im Wert. Zu den erwähnenswerten gehört unter anderen auch eine von Sir H. Thompson geliehene Pietà, die Memling zugeschrieben wird (Nr. 1). Das Bild ist zwar ein ausgezeichnetes an sich, indessen die Urheberschaft des Meisters von Brügge wurde keinesfalls überzeugend nachgewiesen. Als ein bisher verloren geglaubtes Porträt galt das des Federigo Gonzago, als Knabe dargestellt (Nr. 12) von der Hand Francias, aus der Sammlung von Mr. Leatham. In ihrem Buche »Life of Isabella d'Este«, das eine interessante Epoche aus der Renaissancezeit schildert, berichtet Mrs. Ady ausführlich über den Auftrag der Mutter an Francia, um ihren Sohn, den späteren ersten Herzog von Mantua, damals 10 Jahre alt, zu malen.

Von den van Dycks können nur zwei unbedingten Anspruch auf Echtheit erheben: »Lord John und Lord Bernard Stuart«, Brüder des Herzogs von Lenox, die in den Kämpfen Karls I. ums Leben kamen, und ferner »Gaston d'Orléans«, 1634 vom Künstler angefertigt. Das erstgenannte Werk, Lord Darnley gehörig, wurde kürzlich von Laguillermie, dem bewundernswerten Übersetzer van Dycks, in schwarz und weiß übertragen.

Endlich möchte ich noch eine dem Grafen Radnor gehörige Landschaft erwähnen, mit der es insofern eine eigene Bewandnis hat, als Rubens die Skizze zu derselben entwarf, der Antwerpener Maler v. d. Hulst sie eigentlich ausführte, zuletzt jedoch, als König Karl I. von der Arbeit hörte und sie zu besitzen wünschte, dieselbe noch einmal übermalte. Das Sujet stellt die Gegend dar von Escurial mit dem Berge S. Juan en Malagon (Nr. 66). Rubens sandte das Bild als Geschenk an den König mit einem Schreiben, in welchem es heißt: »Es ist nicht wert, unter den Wundern in Ew. Majestät Kabinett aufgenommen zu werden.« Das Pietro Paulo Rubens unterzeichnete und in französischer Sprache abgefaßte Schreiben enthält im Eingange folgende Stelle: »Plaise à Dieu que l'extravagance du sujet puisse donner quelque récréation à sa Majesté.«

Die vorliegenden, ungemein reichen und schönen Bronzesammlungen entstammen in der Hauptsache dem Besitze von Mr. Alfred Beit, Julius Wernher, Pierpont Morgan und Salting. Alles, was an erstklassigen Werken nicht für Museen angekauft wurde, befindet sich in ihren Händen. Für die beiden

ersteren war Dr. Bode ein Mitberater, für die letzteren Mr. Murray Marks. Aus der Kollektion Mr. Wernhers muß ganz besonders ein von Sansovino entworfenes Tintenfaß und die Büste eines Kindes hervorgehoben werden. Unter den Mr. Beit gehörigen Objekten weise ich namentlich auf den »Herkules« von Pollaiuolo, »Johannes der Täufer«, ein frühes Werk Sansovinos, und auf den »römischen Krieger zu Pferde«, eine auf Grundlage einer Zeichnung Leonardo da Vincis hergestellte Arbeit.

Zum Schluß will ich noch auf zwei sehr interessante, vom Könige gesandte Werke aufmerksam machen: Ein Bronzerelief, welches in allegorischer Weise Ereignisse aus dem Leben Kaiser Rudolfs II. veranschaulicht, angefertigt von dem niederländischen Künstler Adrien de Vries und bezeichnet: »Adrianus Fries Hagiensis fec. 1609«, eine Schöpfung mit deutlich erkennbarem italienischen Einfluß. Das andere vom Könige geliehene Kunstobjekt (Nr. 19), die Terracottabüste eines Kindes, stellt ein Meisterwerk Konrad Meits dar. In der ersten Ausgabe des Katalogs war sein Name nicht genannt, indessen wurde dies Versehen in dem neu erschienenen Katalog ausgeglichen. Wahrscheinlich waren die zuständigen Organe der Akademie auf den Artikel Dr. Bodes in der von ihm redigierten Zeitschrift (1901), welcher Illustrationen von den Arbeiten Konrad Meits von Worms enthält, hingelenkt worden. München, Gotha und Brügge besitzen solche Kunsterzeugnisse, ebenso die »Ferdinand Rothschild-Sammlung« im British-Museum. Sie sind sämtlich sehr gut im Ausdruck und in den Details; diese Büste hier in der Ausstellung übertrifft sie alle. Auf Veranlassung der Kaiserin Friedrich erhielt das seinerzeit wenig beachtete Werk im Buckingham-Palast einen Ehrenplatz in Windsor.

O. VON SCHLEINITZ.

NEKROLOGE

Hellmuth Eckmann, dessen Name durch einige dekorative Zeichnungen im »Simplicissimus« und einen sich hieran knüpfenden Prozeß bekannt geworden ist, ist in diesen Tagen in einer Heilanstalt gestorben.

A. S. Murrey, der Keeper der griechisch-römischen Abteilung des British-Museums in London, ist im Alter von 63 Jahren gestorben. Seine fast dreißigjährige Tätigkeit an dem Institut ist für dessen Aufstellung und Verwaltung von größtem Nutzen gewesen.

Die hoffnungsvolle Malerin **Hermine Munsch** in Wien ist gestorben.

In Monza ist der italienische Maler **Moise Bianchi** gestorben.

PERSONALIEN

Zu **Mitgliedern der Königl. Akademie der Künste** in Berlin sind folgende Berliner Künstler ernannt worden: Der Bildhauer August Gaul, die Maler Friedrich Kallmorgen, Oskar Frenzel und der Kupferstecher Albert Krüger, sowie der Architekt Alfred Messel. Ferner sind zu auswärtigen Mitgliedern ernannt worden: Jozef Israels, Anders Zorn und Heinrich Zügel.

Als Nachfolger des verstorbenen Gérôme ist **Carolus Duran** in die französische Akademie der schönen Künste aufgenommen worden.

FUNDE

Wie der »Reichsbote« berichtet, sind im **Nationalmuseum zu Neapel** sieben 8:3,50 Meter große Wandteppiche gefunden worden, die Szenen aus der Schlacht bei Pavia darstellen und deren Kartons, die sich im Louvre befinden, wahrscheinlich auf van Orley zurückgehen.

Rom. *Forum Romanum.* Am Ostende des Fundamentes, das jedenfalls aus der Kaiserzeit stammt und mehrere Meter tief hinabreicht, hat Giacomo Boni soeben einen glänzenden Fund gemacht. Als man etwa in der Tiefe von zwei Metern unter der Oberfläche des Fundamentes, welches von Boni für die Basis des Domitianischen Erzkolosses gehalten wird, einen mächtigen, ca. 20 Centimeter starken Steindeckel abhob, fand sich ein großer, viereckig ausgehauener Steinkasten. In demselben lagen völlig frei in grauem Schlamme vier ausgezeichnet erhaltene Vasen verschiedener Form und Art: Eine große hellbraune Tonvase in der Mitte, drei kleinere daneben, alle, soweit es bis jetzt zu urteilen erlaubt ist, dem 7. Jahrhundert v. Chr. angehörig. Der Inhalt dieser Gefäße wurde bis jetzt noch nicht untersucht — nur ein Stückchen Minengold fand Boni am Rande der größten Vase. Das Ganze wird als ein in seiner Art wohl einzig dastehendes eingemauertes Gründungsdokument zu verstehen sein. Leider aber wird in diesem Falle der Zeitpunkt der Einmauerung mehr durch das Fundament als durch dieses Dokument fixiert. Es ist aber zu hoffen, daß die Untersuchung des Vaseninhaltes, welche in Gegenwart des Königs vorgenommen werden soll, willkommene Aufschlüsse geben wird. Der Fund, welcher wohl zu den glänzendsten Entdeckungen Bonis auf dem Forum Romanum gehört, ist sofort photographisch aufgenommen worden. Die weiteren Nachforschungen werden nicht auf sich warten lassen. *E. St.*

SAMMLUNGEN

In der »Voss. Ztg.« lesen wir, daß das Reichsmuseum in Amsterdam kürzlich in den Besitz eines großen Gewölbegemäldes von **Cornelszoon Jacob,** der um 1470 in Oostzaan geboren wurde und etwa 1530 in Amsterdam starb, gelangt ist. Das Bild stellt das Jüngste Gericht dar und wurde für die St. Laurentiuskirche in Alkmaar gemalt, aus deren Abbruch es jetzt gerettet worden ist.

Die Kunsthalle in Bremen hat mehrere wertvolle Neuerwerbungen dem Gemeinsinn einiger Mitglieder des Kunstvereins zu verdanken. Herr Dr. Herbst schenkte ein Stilleben eines holländischen Meisters aus dem 17. Jahrhundert. Es ist ein sehr feintoniges, gut erhaltenes Gemälde, dem der Einfluß der flandrischen Schule anzusehen ist. Ferner erhielt die Kunsthalle von der Familie Lürman als Geschenk vier Gemälde holländischer Meister: Melchior Hondecoeter, Hühnerhof; Pieter Lastman, Constantinsschlacht; B. Breenbergh, Der Prophet Elias und Jan Wijnants, Landschaft; ferner als moderneres Bild und einst gefeiertes Beispiel der Historienmalerei: Jan Bernard Wittkamp, Ankunft des Hugo Grotius in Rostock.

AUSSTELLUNGEN

Am 16. März hat die **Münchener Sezession** ihre Frühjahrsausstellung eröffnet. Es sind meist jüngere Talente vertreten. Von Auswärtigen ist besonders gut Louis Corinth und von Verstorbenen Maison repräsentiert. Der Umbau der inneren Raumverteilung gilt allgemein als vorzüglich ausgefallen.

Am 15. April soll in Siena die **Ausstellung alter sienesischer Kunst** im Palazzo Pubblico eröffnet werden. Da Corrado Ricci die Ausstellung leitet, darf man sich Bedeutendes versprechen.

WETTBEWERBE

Die **Berliner Akademie** der Künste hat folgende Preise verliehen: Den großen Staatspreis dem Architekten Alexander Hohrath in Witten und dem Maler Hans Müller in Dachau; den Rohrschen Preis hat der Maler Herbert Arnold in Berlin erhalten.

Das **Bayerische Gewerbemuseum zu Nürnberg** hat zur Erlangung eines künstlerischen Plakates für die im Jahre 1906 in Nürnberg stattfindende bayerische Jubiläumsausstellung für Kunst, Industrie und Gewerbe ein Preisausschreiben zur Erlangung eines künstlerischen Plakates an sämtliche in Bayern lebende Künstler erlassen. Für Preise wurden ausgesetzt: 1000, 500 und 300 Mark. Die Jury haben übernommen: Dr. W. Bredt, Direktor Fr. Brochier, Kunstmaler W. Georgi, Oberbaurat Th. v. Kramer, Professor L. Kühn, Professor Dr. J. Rée, Architekt R. Riemerscheid, Baurat Dr. Rieppel und Hofrat Dr. Ritter v. Schuh, sämtlich in Nürnberg.

VEREINE

Die Mitgliederversammlung des **Vereins Berliner Künstler** hat sich gegen die sogenannte Reformpartei erklärt und hat den ganzen Vorstand, der, wie in voriger Nummer berichtet wurde, seine Ämter niedergelegt hatte, wiedergewählt, nur mit der Änderung, daß an Stelle von Werner Schuch, Otto H. Engel eingetreten ist.

Als ein Gegenstück zum deutschen Künstlerbunde mit etwa gleichen idealen Zielen hat sich ein **Bund deutscher Architekten** gebildet. Vorsitzender ist Prof. Haupt in Hannover; Bruno Schmitz und Jos. Olbrich gehören unter anderen dem Vorstande an.

VERMISCHTES

Demnächst wird in Breslau an der Südseite des Rathauses, westlich vom Eingange zum Schweidnitzer Keller der **Bärenbrunnen von Ernst Moritz Geyger** aufgestellt werden. Die sehr launige Bronzeplastik stellt einen auf einer Stange sitzenden Bären dar, dessen heraushängende Zunge zum Anhängen des Eimers zu benutzen ist, während ein Zug am Halsband das Wasser herausfließen läßt.

Im **Königl. Institut für Glasmalerei** in Charlottenburg sind im Auftrage des Kultusministers die herrlichen Glasmalereien aus dem Chore der St. Elisabethkirche in Marburg, deren Entstehung in die Jahre 1260—1320 fällt, restauriert worden.

Eine neue Münze will sich der Bremer Staat prägen lassen. Bis 1871 hatte Bremen eigenes Geld, dann trat die Reichsmünze an deren Stelle. Es wäre also Gelegenheit gegeben, eine künstlerische Leistung zu erstreben, wenn auch in gesteckten Grenzen, da die Wappenseite das gegebene Motiv, das Bremer Wappen, aufweisen soll. Immerhin aber ließe sich dieses mit dem Drum und Dran künstlerisch behandeln, wie die Senatsmedaille von Herm. Hahn, München, zeigt.

Die **Wiener Sezession** hat ein illustriertes Heft herausgegeben, in welchem sie ihren Rücktritt in St. Louis begründet. Es geht daraus hervor, daß sie nach dem von ihr in Wien geübten und auch z. B. auf der Düsseldorfer Ausstellung im vorigen Jahre mit Erfolg auswärts angewandten Prinzip nur ganz wenige Kunstwerke in einer besonders dafür gedachten Raumgestaltung zur Ansicht zu bringen, auch in St. Louis verfahren wollte. Die staatliche Kunstverwaltung hat jedoch dagegen Einspruch erhoben, daß der der Sezession zugewiesene Raum nur mit sechs Gemälden und sechs Plastiken besetzt werden soll. Wir vermuten, daß bei der Mißbilligung des Ministeriums gegen die Absichten der Sezession wohl noch andere Gründe im Spiele gewesen sein müssen, denn die bloße Tatsache, daß die Mitglieder der Vereinigung eine derartige Selbstüberwindung an den Tag legen, daß sie alle von der Ausstellung ihrer Werke zurücktreten und sich gleichsam dafür opfern, damit die Werke dreier, von ihnen besonders geschätzter Genossen in einer ihrem Ideale entsprechenden Form vorgeführt werden, ist doch nur allen Lobes wert. Wer die letzte Klimtausstellung in Wien gesehen hat, kann sich eine ganz genaue Vorstellung davon machen, wie der beabsichtigte Saal für St. Louis ausgesehen hätte; er kann diese Art bizarr nennen, aber er wird jedenfalls, die ganze Weltausstellung unbesehen, im voraus erklären müssen, dieser Saal wäre ein Effektstück ersten Ranges geworden, der wahrscheinlich von allen Darbietungen der Kunstabteilung am meisten von sich reden gemacht hätte. Die Sache ist uns, wie gesagt, unbegreiflich.

ARCHÄOLOGISCHES

Der Hermes des Alkamenes. Im November vorigen Jahres wurde bei den Ausgrabungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Institutes in Pergamon eine Herme mit bärtigem Kopf aus weißem Marmor gefunden, über die mit anerkennenswerter Schnelligkeit bereits jetzt eine Publikation von Conze in den Sitzungsberichten der preußischen Akademie der Wissenschaften erschienen ist, die uns auch die aus vielen Stücken wiederzusammengesetzte römische Kopie eines griechischen Originals in Abbildung bewundern läßt. Nichts geringeres als das erste dem Alkamenes, dem großen Zeitgenossen und Rivalen des Phidias, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zuzuschreibende Werk hat uns der kleinasiatische Boden in Kopie bewahrt. »Du wirst erkennen, daß dies des Alkamenes herrliches Bild ist. Hermes der vor dem Tore. Pergamios stellte es auf«, lautet die Inschrift. Viele Werke des Alkamenes sind uns von den alten Autoren genannt, aber keines ist mit Sicherheit identifiziert; auch ein Hermes »vor dem Tore«, Propylaios, ist durch Pausanias (I, 28, 8) als ein berühmtes Bildwerk des Altertums überliefert. Doch wußte man bis jetzt nicht, daß Alkamenes der Meister war, der es schuf. Wenn wir oben noch das einschränkende »mit Wahrscheinlichkeit« bei der Zuweisung an den berühmten Alkamenes zugefügt haben, so ist es nur, um die Möglichkeit, daß ein anderer Alkamenes die Herme gefertigt haben kann oder daß der späte Stifter Pergamios, der zu oder — wie Wilamowitz auf Grund der Wortbildung Pergamios meint — nach Hadrians Zeiten gelebt haben muß, den Meister nicht richtig nannte, nicht außer dem Bereich der Erwägung zu lassen. Aber die stilistischen Gründe sprechen wohl für ein Werk der reifen Zeit des 5. vorchristlichen Jahrhunderts als Vorbild, und ebenso der Vergleich mit denjenigen Werken, die in unserem Antikenbesitze mit Wahrscheinlichkeit auf Alkamenes zurückgeführt werden. Von dem, was Furtwängler (Masterworks p. 84 ff) für Alkamenes in Anspruch nimmt, dürfte wohl der Hephaistos in dem Chiaramontikopf das nächststehende Kunstwerk von der Hand dieses Meisters sein. Der Hermes des Alkamenes ist, wie Conze in der erwähnten Publikation in den Sitzungsberichten der Königlich preußischen Akademie der Wissenschaften richtig bemerkt, noch keine Individualität eines Hermes; aber er ist ein großer Gott, dessen Antlitz mächtige Wirkung ausstrahlt. Diese sauber stilisierten Buckellöckchen können übrigens in ihrer archaisierenden Art von dem römischen Kopisten gerade so übertrieben worden sein, wie das Haar des Chiaramonti Hephaistoskopfes uns einen viel freieren Stil zeigt, wie wir von Alkamenes erwarten dürfen.

Der Pergamenische Fund hat seine große Bedeutung, daß wir an diesem Werke eine Handhabe besitzen, den Stil des großen Zeitgenossen des Phidias genau zu erkunden. Wenn der Kopf der Herme uns andere Köpfe des Alkamenes zuführt, die noch auf dem ursprünglichen Körper sitzen, so daß auch ganze Gestalten des Meisters für die sichere kunstgeschichtliche Betrachtung gewonnen werden, dürften wir dem Veranstalter der neuen pergamenischen Ausgrabungen und dem Anreger derselben, Conze, noch viel mehr Dank schuldig werden. Und die Aussicht ist dazu wohl vorhanden und so wollen wir hoffen, bald für den Westgiebel des Zeustempels von Olympia wie für den Fries des Parthenon den richtigen Meister zu finden.

M.

WISSENSCHAFTLICHE ANFRAGE.

In der reichhaltigen Gemäldegalerie der Pfälzer Kurfürsten in **Heidelberg** befand sich noch 1685 das Porträt eines gewissen *Caspar Fischer* aus dem Jahre 1556. Da in diesem Bilde einer der bedeutendsten Architekten der deutschen Renaissance dargestellt war, ist es von besonderem Interesse, über dasselbe Näheres in Erfahrung zu bringen. Es dürfte das Brustblid eines Mannes in mittleren Jahren sein, auf Holz gemalt, das rechts oder links oben die Bezeichnung trägt: *CASPAR FISCHER : 1556.*

Die Heidelberger Galerie kam 1686 wahrscheinlich unter den Hammer; viele Gemälde scheinen nach Hannover, Preußen u. s. w. geraten zu sein, andere wanderten nach Frankreich. Alle Nachforschungen nach dem Porträt sind bis jetzt leider erfolglos geblieben. Vielleicht aber gelingt es dieser Anfrage, über den Verbleib, bezw. jetzigen Aufenthalt desselben irgend einen Aufschluß zu erhalten. Für gütige Mitteilung auch des scheinbar unbedeutendsten Hinweises wäre Unterzeichneter sehr zu Dank verpflichtet.

Dr. Friedrich H. Hofmann.
München, Bayrisches Nationalmuseum.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Zeitschrift für christliche Kunst, Jg. XVI. Heft 11. Schnütgen, Neuer Hochaltar romanischen Stils für die alte Kirche zu Gerresheim. — B. Kleinschmidt, Der mittelalterliche Tragaltar II. — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf XIX.

Zeitschrift für christlische Kunst, Jg. XVI. Heft 12. St. Beißel, Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance. — O. Buchner †, Zur Tiersymbolik, namentlich auf Grabmälern. — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XX.

Rheinlande, Jg. IV. Heft 5. A. Lindner, Moritz von Schwind. — Ludwig Richter bei Moritz von Schwind. — W. Schäfer, der Rosengarten in Mannheim. — Kisa, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. — W. v. Seidlitz, Die deutsche Kunst in St. Louis. — Clemen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

Rheinlande, IV. Jg. Heft 6. v. Oettingen, Joseph Sattler und sein Nibelungenwerk. — Schäfer, Otto Sohn-Rethel. — H. Moser, Wandlungen der Gedichte Fd. Meyers. — Haenel, Ausstellung der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst. — Koegel, Gespräche mit Rb. Franz (Schluß). — A. Moeller-Bruck, Hugo von Hoffmannsthal. — R. Klein, Berliner Kunstwinter. —

Kunst und Künstler, Jg. II. Heft 5. Fr. Sarre, Persisch-islamische Kunst. — A. Lichtwark, Der Heidegarten. — J. Israels, Ein Wort über Millet. — H. Graf Keßler, Der deutsche Künstlerbund. — E. Heilbut, Beim Tode Jérômes.

Kunst und Künstler, Jg. II. Heft 6. K. Scheffler, Eine Kunst- und Hofrede. — E. Heilbut, Einige neue und ältere Arbeiten von Max Slevogt. — Fr. Rumpf, Sanssouci. — Ph. Duret, Claude Monet und der Impressionismus.

Studio. Februarheft 1904. Percy Bate: The work of George Henry R. S. A.: A review and an appreciation. — Oxford colleges. Drawn by Vernon Howe Bailey. — Maude G. Oliver, A Chicago painter: The work of Albert F. Fleury. — G. Geffroy, The modern french pastellists: Charles Milcendeau. — H. Bloomfield Bare, Thornton hough, Cheshire: A rebuilt village. — H. Frantz, Victor Hugo's drawings. — W. West, The photographic work of W. J. Day. — H. Singer, Arts and crafts at Dresden.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVI. Bd. Heft 5. E. Polaczek, Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa. — Fr. Malaguzzi Valeri, Il Perugino e la Certoso di Varia (Nuovi documenti). — E. von Döbschütz, Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte. — G. Swarzenski, Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit. — C. Winterberg, Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre (Schluß). H. Heerwagen, Zu Lukas Cranach.

Heft 6. L. Justi, Über Dürers künstlerisches Schaffen. — G. Swarzenski, Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit (Schluß). — A. Schmarsow, Zu Hans Multscher. — R. Wustmann, Zu Dürers schriftlichem Nachlaß. — E. Polaczek, Zu Leonhard Beck und Sigismund Holbein.

Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXIV. Band. Heft 4. Valentiner, Der Hausbuchmeister in Heidelberg. — R. Bruck, Der Illuminist Jakob Elsner. — W. Bode, Zu den neuesten Erwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums. — C. von Fabriczy, Giuliano da Majano in Siena. — Campbell Dodgson, Jörg Breu als Illustrator der Ratdoltschen Offizin. Nachtrag.

Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. III. Heft 11—12. O. Grautoff, Moritz von Schwind zum 100. Geburtstage. — M. Escherich, der Meister des Seligenstädter Altars. — T. Goldschmidt, Die Darstellung der Verkündigung in der Malerei. — R. Bruck, Die Originalentwürfe zu den Wittenberger Heiligtümern. — W. Gräff, die 4. Ausstellung der Malerlithographien in Paris. — M. Berolzheimer, Die Flußgötter auf dem Kapitol. — Escherich, Kunst als Offenbarung der Natur (Schluß). — Pudor, Die bildende Kunst in Norwegen.

Graphischen Künste, 1904. Heft 1. Hugo Graf Abensperg-Traum, Zu seinem 75. Geburtstag. — A. Hagelstange, Matthäus Schiestl. — Clément-Janin, Der Holzschneider Paul Colin. — K. Schäfer, Otto Ubbelohde.

Kunst für Alle, Jg. XIX. Heft 13. Henry Thode, Hans Thoma, Betrachtungen über die Gesetzmäßigkeit seines Stils. — H. Rosenhagen, Aus den Berliner Kunstsalons.

Kunst und Handwerk, Jg. VII. Heft 2. A. v. Walcher-Molthein, Deutsches und französisches Edelzinn aus zwei Wiener Sammlungen. — B. Kendell, Eine Bildnerin der Kindheit: Miss Ellen Rope. — H. Modern, Unbekannte Marken der kaiserl. Wiener Porzellanfabrik.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

· Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 20. 31. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FRIEDRICH DER WEISE ALS FÖRDERER DER KUNST

In seinem kleinen Buche über Lukas Cranach (Berlin, Julius Bard) schreibt Richard Muther über Wittenberg: »Noch bis zum Beginne des 16. Jahrhunderts, als Cranach, von Gotha kommend, sich dort niederließ, war es ein elendes Landnest. Scheurl rühmt von der Stadt, daß sie ,einer gesunden Luft sich erfreue, durch Gottes Schutz von jeder Pest befreit sei, und daß man mit acht Goldgulden jährlich leben könne'. Die Universitätsgründung hatte viele gelehrte Herren dort vereinigt. Freudige Familienereignisse im ernestinischen Fürstenhaus gaben zu Turnieren, Rennen und Stechen Anlaß. Sonst war es das Dorado des Stumpfsinns. Und auch später noch, als Luther Bewegung in das phahlbürgerliche Stilleben brachte, als man am päpstlichen Hofe in Rom den barbarischen Namen des Städtchens aussprechen lernte, von dessen Dasein vorher niemand wußte, blieb Wittenberg der Typus der kleinen verknöcherten Residenz. Ein Weltmann wie Holbein wäre sicher nicht willens gewesen, hier sein Leben zu versimpeln. Es hätte ihn angeödet, dem bleiernen Mechanismus eines kleinbürgerlichen Gemeinwesens sich einzufügen. Cranach im Gegenteil fühlte sich wohl. . . . Seine Kunst ist das Spiegelbild dieses kleinstädtisch dumpfen, betriebsam nüchternen, pastorenhaft-biederen Geistes.« In ähnlicher Weise urteilt Muther über die Fürsten, die in jener Zeit in Wittenberg residierten: ». . . Ich sagte vorhin, daß Cranachs Bildnissen die Größe fehlt, daß sie große Männer zu Philistern machen. Die Frage ist aber: konnte er Größe malen, wenn keine vorhanden war? Gibt nicht gerade die Note der Spießbürgerlichkeit seinen Werken das Cachet der Echtheit? Was sind das für vorsintflutliche Gestalten, diese ernestinischen Fürsten: dieser Friedrich, der wegen seines Phlegmas der Weise genannt wird, diese Sibylle von Cleve . . ., dieser Johann Friedrich u. s. w.«

Eine derartige Betrachtung kann man schwerlich als geschichtlich gerechtfertigt bezeichnen. Die spöttische Verachtung, mit der Muther über das Wittenberg zur Zeit der Reformation spricht, hätte einen Sinn, wenn es damals in Deutschland irgendwo wesentlich anders ausgesehen hätte als in Wittenberg. Das war aber keineswegs der Fall. Eine Stadt wie Dresden hatte im Jahre 1546 etwa 6500 Einwohner, und ähnlich geringe Zahlen hat Karl Bücher in seiner Entwickelung der Volkswirtschaft für andere Großstädte Deutschlands nachgewiesen. Die damaligen Großstädte waren eben, an unseren heutigen Begriffen gemessen, *allesamt* unbedeutende Nester. Und nicht bloß die wettinischen Fürsten waren damals von dem bürgerlichen Geiste erfüllt, den Muther mit spöttischen Worten kennzeichnet. So mannigfache Individualitäten damals auch unter den deutschen Fürsten sich fanden, ein wirklich großer und hochgebildeter Fürst existiert damals überhaupt nicht (Steinhausen, S. 147). Muthers Ausführungen haben indes einen berechtigten Kern. Denn allerdings pflegten wir uns wohl in der wachsenden Begeisterung für unser Väter Werke und unter der Nachwirkung der romantischen Anschauung einen übertriebenen Begriff von mittelalterlicher »Städteherrlichkeit« zu machen. Indes zwischen dieser Übertreibung und der verächtlichen Schilderung Muthers liegt ein weiter Zwischenraum; auf ihm ist die Wahrheit zu finden.

Dr. Robert Bruck zeichnet in seinem Buche *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst*[1]) ein ganz anderes Bild von Wittenberg wie Muther, auch ein ganz anderes und in manchen Punkten neues Bild von Friedrich dem Weisen. Er sagt (S. 177): »Wenn von jener Zeit gesprochen und geschrieben wird, Friedrich der Weise, Luther, Melanchthon, Bugenhagen, Spalatin und die anderen großen Männer genannt werden, muß auch Cranachs Name erklingen. Er war mit Luther und den meisten Großen jener Tage innig befreundet, was auf seine gute umfassende Bildung schließen läßt. Er stand 1537 und später nochmals 1540—44 als Bürgermeister von *Wittenberg* einem Gemeinwesen vor, das mit Recht *das geistige Zentrum Deutschlands* in jener Zeit zu nennen ist, und nicht mit einem öden Provinzialstädtchen, wo die stumpfsinnigen engherzigen Bewohner über die Misthaufen vor den armseligen Häusern stolpern, zu verwechseln ist.«

Dieser Ansicht Brucks wird man im ganzen und

1) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 45. Straßburg, J. N. Ed. Heitz, 1903. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textbildern. 20 M.

großen beipflichten dürfen. Denn wie einerseits die weltbewegenden Ideen der Reformation von Wittenberg ihren Ausgang nahmen, zeigt Bruck anderseits, daß es eine Zeit lang auch ein Mittelpunkt der Kunst gewesen ist. Ja, er geht noch weiter und bezeichnet es als Hauptergebnis seiner Forschungen den Nachweis, daß nicht, wie man meinte, Augsburg, sondern Friedrichs des Weisen Residenz Wittenberg der Ausgangspunkt der künstlerischen Renaissance in Deutschland gewesen sei.

Zu diesem Ergebnis kommt Bruck im Laufe der ausführlichen Schilderung, die er der Kunstpflege Friedrichs des Weisen widmet, und diese Kunstpflege ist in der Tat erstaunlich; sie ist nach Brucks Nachweisen so umfänglich, daß man Friedrich den Weisen als Kunstförderer recht wohl, wenn auch nicht über, so doch neben Karl V. und den Kardinal Albrecht von Mainz stellen darf. Brucks Buch wird in dieser Hinsicht aufklärend wirken und sicherlich dazu beitragen, daß man die sympathische Gestalt Friedrichs des Weisen fernerhin auch außerhalb Sachsens gebührend würdigen wird. Wenn dies bisher nicht der Fall war, so liegt das allerdings zumeist daran, daß der allergrößte Teil der Kunstwerke, die Friedrich herstellen ließ, völlig verschwunden oder in seinem Bestand stark verändert und in seinem Werte beeinträchtigt worden ist. Letzteres gilt vor allem von den zahlreichen Werken der Baukunst, von den Schlössern Hartenfels (bei Torgau), Wittenberg, Weimar, Grimma, Altenburg. Ganz besonders schlimm erging es dem Schlosse Wittenberg, das Konrad Pflüger seit 1490 erbaute und an dessen reicher Ausstattung auch Albrecht Dürer hervorragend beteiligt war. Von diesem ist infolge eines Brandes so gut wie nichts auf uns gekommen. Auch Schloß Hartenfels war »ein Prachtbau allerersten Ranges, eines der glänzendsten Beispiele der Renaissancebaukunst in deutschen Landen«.

Unter den Bildhauern, die für Friedrich den Weisen arbeiteten, sind ganz besonders Konrad Meit und Peter Vischer nebst seinen Söhnen zu nennen. Ein treffliches Werk Peter Vischers des jüngeren ist vor allem das Grabdenkmal des Kurfürsten Friedrich in der Schloßkirche zu Wittenberg; einige andere Skulpturen sind neben diesen in Brucks Buch abgebildet. Im allgemeinen aber ist von der reichen Schöpfertätigkeit der Bildhauer an Friedrichs des Weisen Hofe nur ganz wenig erhalten, so die Bronzebüste des Kurfürsten im Albertinum zu Dresden von Hadrianus Florentinus, einem Bildhauer, den Friedrich gleich anderen italienischen Künstlern beschäftigte.

Von Malern kommen außer Lukas Cranach, dessen Tätigkeit in Wittenberg ja bekannt ist, auch Albrecht Dürer, Jacopo de Barbari und Jan Gossart genannt Mabuse in Betracht. Letzteres dürfte am meisten überraschen. Im Jahre 1491 kam ein niederländischer Meister Ihan an den Hof Friedrichs des Weisen. Von 1491—95 ist er gegen festen Gehalt kurfürstlicher Hofmaler. In dieser Eigenschaft begleitet er seinen Herrn 1493 nach Jerusalem, 1494 nach Mecheln und Antwerpen. In demselben Jahre ward er 1494 in vertraulicher Mission nach Krakau geschickt und ebenso nach Venedig. Es ist weiter aus den Akten, die Bruck nach Gurlitts Vorgang und Anregung eingehend studiert hat, ersichtlich, daß Meister Ihan außer seiner jährlichen Besoldung bedeutende Summen für gelieferte Arbeiten erhielt, für die er im Laufe des Jahres »auf Rechnung« gewöhnlich kleinere Summen empfing, die aber zu bestimmten Terminen jährlich mit ihm verrechnet wurden. Von den in den Akten genannten Arbeiten glaubt nun Bruck eine mit Bestimmtheit nachweisen zu können und zwar Nr. 841 der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden, den Flügelaltar, der 1687 unter der Bezeichnung »Verräterei Judae« aus der Schloßkirche zu Wittenberg in die Kunstkammer zu Dresden kam. Wörmann begnügt sich, in dem Bilde eine Schulverwandtschaft mit Gerard David festzustellen, Bruck meint, es auf Grund eines Vergleiches mit dem Christus am Ölberg in der Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin und mit der Anbetung der Könige in der Nationalgalerie zu London, welche die Inschrift »Malbodius pinxit« trägt, dem Jan Gossart genannt Mabuse zuweisen zu dürfen, den er zugleich als den oben besprochenen Hofmaler Friedrichs des Weisen bezeichnet.

Auch auf Dürers Tätigkeit im Dienste Friedrichs des Weisen geht Bruck ausführlich ein. Namentlich bringt er neue Beweise dafür, daß Dürer die sieben Schmerzen Mariä in der Dresdener Galerie, die schon Thode als Jugendwerk Dürers angesprochen hat, 1494/95 in Wittenberg für die Schloßkirche gemalt hat. Endlich wird Jacopo de Barbaris Tätigkeit für Friedrich den Weisen ausführlich gewürdigt. Er war nach den Urkunden des Weimarer Archivs 1503—5 besoldeter Hofmaler des Kurfürsten. Im Jahre 1503 zog er mit Dürer zusammen nach Wittenberg, und hier arbeitete er auch mit ihm in Gemeinschaft an der Ausschmückung des Schlosses. Von dem geistigen Leben, das sich im Hause Jacopos entwickelte, gibt Bruck eine interessante Schilderung. Namentlich die Professoren der Universität verkehrten mit Vorliebe bei ihm, und man kann sich wohl denken, welche Themen bei dem Verkehr der Wittenberger Humanisten mit dem venezianischen Renaissancemaler besonders bevorzugt worden sind. Jacopos Malereien im Schlosse zu Wittenberg sind gleich denen Dürers zerstört, von den kleineren Arbeiten aus den Jahren 1503—5 weist Bruck einige in Augsburg, Dresden und Weimar nach. Weiter aber geht er dem Einflusse Jacopos auf Dürer nach. Er weist nach, daß Dürers Stich Adam und Eva vom Jahre 1504, der so stolz »Albertus Durer Noricus faciebat 1504« bezeichnet ist, das Wittenberger Wasserzeichen, den Ochsenkopf, zeigt. »Dürers Adam und Eva bedeutet für unsere deutsche Kunst ungeheuer viel, gleichsam die Entdeckung des Menschen, ein gewaltiger Schritt in die neue Zeit und damit eine Abwendung von der kirchlichen Kunst in die Kunstgestaltung der Renaissance, ein Werk, welches für die ganze Folgezeit von der weitestgehenden Bedeutung wurde, das erste Menschenpaar als die ersten Menschen der deutschen Kunst, bei denen ein Meister es versuchte, ,sie

aus der Maaß (das heißt nach der Proportionenlehre) zu machen'.« In Wittenberg sah wohl auch Konrad Meit diesen Stich. »In Wittenberg lernen die deutschen Künstler den Akt kennen, hier wurden Adam und Eva von Dürer, Meit und Cranach geschaffen, wurde das Studium des Nackten aber durch Jacopo de Barbari vermittelt. Mir scheint, so sagt Bruck, dieser Zusammenhang für unsere deutsche Kunstgeschichte von höchster Bedeutung. Er läßt uns Wittenberg als die Geburtsstätte unserer deutschen Renaissance und das Jahr 1504 als ihr Geburtsjahr erkennen. Was bedeutet für die deutsche Renaissance die oberflächliche Verpflanzung einiger italienischer Renaissancemotive in die Werke Holbeins und in die frühen Burgkmairs gegenüber dem Erfassen des wahren Wesens der Renaissance in der naturalistischen Bildung des nackten Menschen bei Dürers Adam und Eva 1504 und einem ähnlichen Werke Meits?«

Vielleicht geht Bruck in der Freude über die neue Entdeckung etwas zu weit, denn Wittenberg würde eben nur zufällig und vorübergehend der Schauplatz jener bedeutsamen Begegnungen gewesen sein, aber jedenfalls wird das, was zuerst in aller Kürze Gurlitt (in dem Buche »Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen«) und nach ihm Bruck ausführlich dargelegt haben, fortan in der Geschichte der Renaissancekunst seinen Platz finden.

Bruck schildert weiter Friedrichs des Weisen Pflege der Miniaturmalerei, für welche seine geistlichen Bücher — jetzt in der Universitätsbibliothek zu Jena — in Betracht kommen. Neben niederländischen Malern hat namentlich der Nürnberger Jakob Elsner für ihn Miniaturen gemalt. Weiter weist Bruck den reichen Schatz von kostbaren Geräten an Edelmetall nach, den der Kurfürst teils zur Bewahrung der Reliquien (in der Schloßkirche zu Wittenberg), teils für seinen eigenen häuslichen und wirtschaftlichen Gebrauch erwarb. Cranachs Wittenberger Heiligtumsbuch und eine Sammlung von gezeichneten Entwürfen im Archiv zu Weimar geben von diesen Schätzen eine reiche Anschauung. Mag auch aus den Entwürfen mehr Phantasie und Lust an Reichtum und Farbe als Stilgefühl sprechen, so ist doch der kulturgeschichtliche Gewinn aus diesen Schilderungen Brucks nicht gering anzuschlagen.

Erwähnen wir endlich noch, daß das Buch mit nicht weniger als 41 Tafeln ausgestattet ist, die namentlich von den Miniaturen und den Goldschmiedearbeiten eine reiche Anschauung geben. Sie erhöhen den Wert des Bruckschen Buches, das mit viel Liebe, Sorgfalt und Spürsinn auf kümmerlichen Aktennotizen aufgebaut ist, und unsere Kenntnis der Renaissancebewegung in Deutschland wesentlich erweitert. Daß es zugleich Friedrich den Weisen als Förderer der Kunst in so helles Licht rückt, und damit diesen Fürsten in die nächste Nähe der großen fürstlichen Mäcene der Reformationszeit rückt, mag uns Sachsen zu besonderer Genugtuung dienen.

Dresden. *PAUL SCHUMANN.*

BÜCHERSCHAU

Amsterdam in de zeventiende Eeuw. s'Gravenhage, W. P. van Stockum & Zoon.

Amsterdam hat durch beinahe ein ganzes Jahrhundert, als der Vorort der holländischen Freistaaten und als erster Welthandelsplatz, an der Spitze der Kulturentwickelung in Europa gestanden; es hat der Welt einen Spinoza, einen Rembrandt gegeben; Künste und Wissenschaften haben hier sich aufs glänzendste entfaltet, Handel und Bankwesen sind gleichzeitig praktisch und rechtlich ausgebildet worden. Daher ist der Gedanke, einen Überblick über diese gesamte Entwickelung in einer großen reich illustrierten Publikation zu geben, wie es in dem Werke »Amsterdam in de zeventiende Eeuw« geschehen ist, als ein glücklicher zu bezeichnen. Eine Reihe der namhaftesten Gelehrten Hollands, meist Amsterdamer Kinder, haben sich hier vereinigt, um den Ruhm ihrer Vaterstadt zu verkünden. Das ganze Werk, in stattlichem Folioformat und in reichster, vortrefflicher Weise ausgestattet, erscheint in Lieferungen, die jetzt ihrem Abschlusse nahe sind. Der Teil, der uns hier allein angeht: die Kunst in Amsterdam im 17. Jahrhundert, ist bereits fertig erschienen und gestattet daher ein endgültiges Urteil.

Der Schwerpunkt der Kunst in Holland lag in der Malerei, auch in Amsterdam. Sie ist daher in ausgiebigster Weise behandelt worden und zwar von dem, der am meisten dazu berufen ist, von Dr. A. Bredius; verdanken wir doch ihm vor allem, daß wir heute von dem Leben der Amsterdamer Künstler eine verhältnismäßig gründliche Kenntnis haben, und daß wir von ihren Werken meist eine reiche Zahl kennen. Bredius hat sich hier das Ziel gesteckt, gelegentlich einer Übersicht über die Entwickelung der Malerei in Amsterdam von allen irgend namhaften Malern, die Amsterdamer Kinder oder dort längere Zeit tätig waren, eine knappe Biographie und Charakteristik zu geben, und von den meisten eins oder mehrere der besten Werke in großen phototypischen Nachbildungen dem Leser vorzuführen. Die Auswahl, die er dafür getroffen hat, ist eine sehr glückliche und wird die meisten überraschen, da Bredius es sich nicht hat verdrießen lassen, Aufnahmen in den entlegensten Galerien und manchen wenig gekannten Privatsammlungen machen zu lassen. Die Mehrzahl der Bilder wird daher den meisten ganz unbekannt sein; sie sind fast alle trefflich photographiert worden und geben dadurch, zumal bei der Fülle, mit der sie den Text illustrieren, ein ebenso reiches wie interessantes Bild der Malerei in Amsterdam. In den kurzen Lebensskizzen hat der Verfasser, wie stets in seinen Arbeiten, alle neueren Funde, die wir zum größten Teil ihm selbst verdanken, verarbeitet und hier und da ganz Neues hinzugefügt. Auch dadurch ist das Werk eine Quelle für die Geschichte der holländischen Kunst, die kein Forscher entbehren kann.

Wesentlich kürzer, der geringeren Bedeutung entsprechend, ist der Abschnitt über die Architektur und Skulptur in Amsterdam aus der Feder von *A. W. Weißmann.* Es ist gleichfalls ein sehr willkommener Beitrag, da über der Malerei in den Niederlanden gar zu leicht die übrigen Künste übersehen werden, ganz besonders die Plastik. Und doch haben die verhältnismäßig wenigen Denkmäler einen hohen künstlerischen Reiz und stehen dem besten, was der Barock gleichzeitig in Italien hervorgebracht hat, völlig gleich. Weißmann hat die Kunst der de Keyser, Quellinus, Verhulst und anderer hier charakterisiert und namentlich durch Abbildung der trefflichen Modelle und Büsten im Rijksmuseum dem Leser ein gutes Material zur Beurteilung dieser eigenartigen, malerischen Plastik an die Hand gegeben. *W. Bode.*

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Königl. Museen zu Berlin. Herausgegeben von *Friedrich Lippmann.* Lichtdrucke der Reichsdruckerei. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1903/4. Lief. 1—10.

Die letzte große Veröffentlichung, an die Friedrich Lippmann Hand angelegt hat, ist die Ausgabe alter Handzeichnungen des ihm unterstellten Kabinetts. Den Anstoß dazu hatte ihm die Erwerbung der großen von Beckerathschen Zeichnungensammlung gegeben, durch welche der Bestand des Kabinetts nach dieser Richtung in vielseitigster Weise bereichert und verbessert worden ist. Als eben die ersten Lieferungen des Werkes erschienen waren, hat den rüstigen Arbeiter der Tod vorzeitig hinweggerissen. Doch war die Ausgabe schon so weit vorbereitet, daß die Verlagshandlung dies Werk seither ohne Unterbrechung forterscheinen lassen konnte; daß sie es auch in würdiger Weise zum Abschluß bringen wird, falls sie von dem Nachfolger in der noch immer erledigten Direktorstelle des Kabinetts die nötige Unterstützung findet, dafür bürgt die Zahl ausgezeichneter ähnlicher Publikationen, die aus dem gleichen Verlage hervorgegangen ist.

Zur Förderung der Kunstwissenschaft ist die Veröffentlichung abgeschlossener Zusammenstellungen der Zeichnungen einzelner großer Meister oder gewisser Gruppen von Künstlern der Ausgabe ausgewählter Stücke der verschiedensten Künstler bestimmter Kabinette zweifellos vorzuziehen. Auch Lippmann tat dies, wie seine großen Dürer- und Rembrandt-Werke beweisen. Aber Vollständigkeit ist dabei, wie wir es gerade bei diesen Künstlerpuplikationen erfahren mussten, fast nie zu erreichen; die Kabinett-Publikationen bleiben daneben unerläßlich. Aus ihnen wird sich der Forscher sein Material zusammensuchen; für den Laien bieten sie gerade in ihrer Abwechselung und Mannigfaltigkeit eine Fülle von Anregung. Daß neue Publikationen dieser Art noch immer ein dringendes Bedürfnis sind, weiß jeder, der sich um Kunstgeschichte bekümmert. Vor etwa vierzig Jahren hat Ad. Braun sich das Verdienst erworben, von einer Reihe der bedeutendsten Handzeichnungenkabinette zahlreiche Aufnahmen zu machen. Aber diese Auswahl war eine systemlose, willkürliche; auch haben seither die Photographie und vor allem die photographischen Druckverfahren große Fortschritte gemacht. Das Verdienst, die Anregung zu neuen, befriedigenden Veröffentlichungen der Kabinette gegeben zu haben, gebührt den Verwaltungen der Kabinette von München und Dresden; ihnen ist Lippmann gefolgt.

Das, was bei diesen Publikationen vor allem beobachtet werden muß, ist die richtige Auswahl, nach historischem wie nach künstlerischem Gesichtspunkt, sowie vollendete Wiedergabe. Die Benennung der einzelnen Blätter steht daneben in zweiter Linie; sind wir doch für gewisse Zeiten und Schulen überhaupt noch nicht so weit, auch nur den kleineren Teil der erhaltenen Zeichnungen mit einiger Gewißheit auf ihre Meister zu taufen. Daß Lippmann in dieser Beziehung das Richtige getroffen hat, beweisen die zehn Lieferungen seines Werkes, die bisher erschienen sind. Diese ersten hundert Zeichnungen bieten eine Fülle von Kunstwerken aus allen Schulen, vom 14. bis 18. Jahrhundert; sie zeigen die Reichhaltigkeit und Bedeutung, die auch diese Abteilung des Berliner Kabinetts unter Lippmanns Leitung gewonnen hat. Sie sind mit Glück gewählt, so daß fast jedes Blatt als künstlerisch oder historisch wertvoll bezeichnet werden darf. Die Art der Reproduktion, die stets die Töne der Originale wiedergibt, ist das vollendetste, was bisher erreicht worden ist und wohl auch, was überhaupt zu erreichen ist, wie dies von einem Institut wie die deutsche Reichsdruckerei unter der künstlerischen Leitung von Geheimrat Roese, der mit Lippmann fast fünfundzwanzig Jahre zusammen gearbeitet hat, nicht anders zu erwarten ist.

Das Programm stellt etwa 300 bis 400 Blätter in Aussicht, von denen jährlich durchschnittlich 60 erscheinen sollen. Der Schlußlieferung werden Verzeichnisse und nötige Erläuterungen über die einzelnen Blätter beigegeben werden. Wir wünschen dieser trefflichen Publikation den verdienten Erfolg um so mehr, als dadurch Aussicht vorhanden ist, daß auch die Verwaltungen der anderen bedeutenden Handzeichnungenkabinette: in den Uffizien, im Louvre, im British Museum, Hamburg, Frankfurt, Bayonne, Windsor Castle u. s. w. der Pflicht, ihre Schätze würdig zu veröffentlichen, sich nicht länger entziehen werden. *W. Bode.*

Jean Paul Richter. *Catalogue of pictures at Locko Park.* London, Bemrose & Sons.

Die Sammlung, die Mr. Drury-Lowe um die Mitte des letzten Jahrhunderts zumeist in Italien erwarb, ist von der Kunstforschung nicht unbeachtet geblieben. Schon auf der Manchester Exhibition von 1859 waren einige Hauptstücke zu sehen gewesen. Jetzt legt der gegenwärtige Besitzer von Locko Park den von Dr. J. P. Richter bearbeiteten Katalog vor, den klare Reproduktionen nach Aufnahmen von Hanfstängl begleiten.

Die Sammlung umfaßt vorzüglich italienische Bilder früherer und späterer Perioden, daneben eine beträchtliche Zahl englischer Porträts, sowie Erzeugnisse vlämischer Kunst. Ohne, von einigen Ausnahmen abgesehen, Stücke ersten Ranges zu besitzen, ist sie reich an Werken, welche schwer zu beantwortende Fragen an denjenigen stellen, der sich bemüht, die einzelnen Schulen umfassend zu kennen.

Das qualitativ bemerkenswerteste Stück ist die Gestalt des jugendlichen Davids, als Besiegers des Goliath, auf einen Lederschild gemalt. Von Antonio Pollajuolo, dessen Namen das Werk führt, ist sehr viel darin, anderes scheint noch herber, frühzeitiger, dem Andrea del Castagno verwandt. Nicht minder bedeutsam erscheint das Porträt eines jugendlichen Fürsten — auf Grund verschiedener Medaillen als Ercole d'Este bestimmt — im strengen Profil, unter Cossas Namen, während es Crowe & Cavalcaselle einst mit Giovanni Santi in Verbindung brachten. Zu dritt eine Zeichnung von Sarto, einer jener rein geformten Jünglingsköpfe, deren edle Schönheit nur eine von Theorien befangene Epoche nicht erfaßt; hier wandelt der Meister auf dem Pfade, den Michelangelo gewiesen.

Unter den übrigen Tafeln ist ein kreuztragender Christus von Bachiacca, ein stattliches Männerporträt in Moronis Stil — dem Polidoro Lanzani zugeschrieben —, die zwei Bildnisse, Gegenstücke einer jungen Frau und eines jugendlichen Mannes, von Mainardi (hier als Ghirlandaio), die auch in der Berliner Galerie vorkommen. Endlich ein alt-englisches (?) Bildnis, dem Lucas de Heere zweifelnd zugeschrieben, sowie ein geistvolles Männerporträt von Hogarth.

Man wird diese einfache, mit tüchtigem Geschmack ausgestattete Publikation nicht aus der Hand legen können, ohne der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, daß solche Veröffentlichungen über die englischen Privatgalerien in der Zukunft häufiger der Forschung geboten werden mögen. *G. Gr.*

Das Florentiner Bildnis. Von *Emil Schaeffer.* Verlag von Bruckmann, A.-G., München. Preis 7 M.

Der Gedanke, daß das Bildnis in seiner Entwickelung in einer der Hauptepochen der Geschichte der Menschheit, mit das wichtigste Bekenntnis seiner Zeit ist, und es dementsprechend nur im Rahmen allgemeiner Kulturhistorie zu behandeln ist, hat den Verfasser vorwiegend bei seiner

Arbeit bestimmt. Ohne Zweifel hat diese Grundidee ihre große Berechtigung und immerhin war es eine dankbare Aufgabe, an die sich Schaeffer herangemacht — nur fragt es sich doch in unserem speziellen Falle, ob tatsächlich für die Ergründung der allgewaltigen Florentiner Kultur es gerade das Porträt ist, was greifbarer und deutlicher als andere künstlerische Erzeugnisse in den Geist der Zeiten hineinversetzt. Das will unmittelbar nicht scheinen; denn das Bildnis an und für sich, mag es noch so sehr einer gewissen Idee dienen, bleibt immerhin etwas äußerliches, besonders da, wo es auf Bestellung angefertigt wird. In solchem Falle von dem allgemeinen Zeitgeiste, der herrschenden Zeitstimmung auf die Pinselführung des Malers zu schließen oder umgekehrt, der seinem Modell als solchem gegenübersteht, scheint doch mitunter etwas gewagt oder gezwungen; so kann man besonders bei der Abhandlung über die letzten Florentiner Porträtisten in Schäffers Buche sich hin und wieder eines leisen Zweifels nicht erwehren, der sich mit den Worten Dr. Fausts identifiziert: »Was ihr den Geist der Zeiten nennt, das ist im Grund der Herren eig'ner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln«. Aber trotzdem, Schaeffers Buch bleibt eine gründliche und geistvoll geschriebene Studie, in der viel künstlerische Stimmung lebt. Kunsthistorisch wertvoll sind vor allem die drei ersten Abschnitte seiner Ausführungen: Das Bildnis im Fresko — Das Bildnis im religiösen Andachtsbilde — das Profanbildnis im Quattrocento. Da seien uns kurz einige Hinweise gestattet. Wir wollen nicht verkennen, daß Schaeffers Studien wirklich in manches bis dahin herrschende Dunkel Licht hineingetragen Den alten Streit über das älteste Florentiner Dantebildnis in der Kapelle des Bargello entscheidet der Verfasser dahin, daß der große Florentiner hier nicht in seiner Eigenschaft als Dichter, sondern als Bürger, das heißt als Vertreter seiner Partei »der Weißen« in einer Zeit, da zwischen diesen und den »Schwarzen« kurzer Friede herrschte, von Giotto gemalt ist. Hatte sich Giotto in seinen religiösen Werken von allem Porträtgemäßen ferngehalten, so erweitern seine Schüler gerade nach dieser Richtung hin ihr Repertoire. Wenn Schaeffer auf dem jüngsten Gerichte Orcagnas in der Cap. Strozzi in S. Maria Novella neben Dante auch noch Boccaccio und Petrarca wiedererkennen will, so ist diese Hypothese jedenfalls mit der gleichen Vorsicht hinzunehmen wie die des italienischen Gelehrten A. Chiapelli, der unlängst auf dem »Paradiso« ebendort Bildnisse von Dante, Gino da Pistoja und Petrarca herausgefunden hat. — Neu dagegen dürfte Schaeffers Hinweis auf das in den »stinche vecchie« befindliche Fresko Giottinos sein, das die Vertreibung des Duca von Athen zum Gegenstande hat, in dem stark dantesker Geist wiederklingt.

Von den letzten Giottesken zu den Fresken des Quattrocento führt ein weiter Weg und was Schaeffer über Masolino, Masaccio und Fra Giovanni da Fiesole zu sagen hat, bringt nichts Neues; dagegen entbehren die Ausführungen über A. del Castagno, der in seiner Kunst nur die Macht der Bürger und das Talent des Malers bekundet, nicht eines großen künstlerischen Reizes. Auf Fra Filippos Fresken im Dom zu Prato hat der Verfasser mit Recht in jener Herodias das Porträt der Mönchsgeliebten Lucrezia Buti herausgefunden, das somit das *erste* nachweisbare *Frauenbildnis* im Florentiner Fresko ist. Mit den Arbeiten Benozzo Gozzolis eröffnet sich dem Forscher für das Bildnis ein weites Feld, dessen Endpunkt Ghirlandajos Arbeiten sind. An die Identifizierung der Gestalten auf dieses Meisters Fresken im Chor von S. Maria novella hat sich Schaeffer nicht herangemacht, da die Kunsthistorie hier bald von Warburgs Forschungen greifbare Resultate erwartet; kulturhistorisch interessant an diesen Porträtgruppen ist jedoch, daß der Maler neben den Nobili auch sich selbst und seine Sippe porträtiert: »Der vornehme Mann und der Maler sind einander gleich«. Huldigte man in all diesen Bildnissen dem Persönlichkeitsgefühl, so hat schließlich A. del Sartos Kunst einen weiteren Schritt getan; seine Kunst ist ein Gedicht auf seine Gattin Lucrezia del Fede. »Was begonnen hatte wie ein Epos endigte wie eine Canzone« —. Die Entwickelung geht von der Gestaltung der »Kraft« in der Persönlichkeit zur Gestaltung der Schönheit im Typus des »bel giovane« über; flandrische Einflüsse und die der Antike wirken auch auf die Ausgestaltung des Porträts. Das Bildnis verklingt in der Verherrlichung der Gelehrsamkeit, deren Meister Franciabigio, R. Ghirlandajo und Pontormo waren.

Wir müssen uns versagen, eingehender Schaeffers geistvollen Ausführungen nachzufolgen; nur ein kleiner Einwurf sei noch gestattet. Der Verfasser hat in den Porträts Franciabigios und Ridolfo Ghirlandajos die Pose des Weltschmerzes gefunden. Dem möchte ich doch entgegentreten. Weltschmerz und ausgehendes Cinquecento sind weit verschiedene Begriffe und wenn tatsächlich Bildnisse mit einem Hauche schwermütiger Melancholie existieren, so beweisen die doch noch nichts für die allgemeine Zeitstimmung — hier kann man nur sagen, der Schluß vom Einzelnen aufs Allgemeine ist oft eben so verkehrt, wie der vom Allgemeinen auf das Einzelne. *Dr. G. Biermann.*

Im Verlage von Georg Reimer in Berlin ist soeben eine neue Ausgabe des **Kunsthandbuches für Deutschland** erschienen. Dieses offizielle, von der Generalverwaltung der königlichen Museen herausgegebene Nachschlagewerk, das über sämtliche Behörden, Sammlungen (offizielle und private), Lehranstalten und Vereine auf dem Gebiete der Kunst für ganz Deutschland die Personalien, die Etatsverhältnisse, die wichtigsten statistischen Daten und die hauptsächlichste Literatur gibt, ist für jeden, der mit diesen Dingen zu tun hat, zu einem unentbehrlichen Instrument geworden. Die letzte Auflage war vor sieben Jahren erschienen und durch Dr. Ferdinand Laban grundlegend neugestaltet worden. Die neue Auflage, deren Revision Dr. Max Creutz besorgt hat, war, da die Personalien vielfach veraltet waren, zu einer dringenden Notwendigkeit geworden. Die bewährte Anordnung der letzten Auflage hat man beibehalten und sich nur auf eine Revision des Textes beschränkt. Das Kunsthandbuch für Deutschland bildet jetzt einen Band von nahezu 800 Seiten und präsentiert sich auch in seiner Druckausstattung auf das Angenehmste. Der Preis für den gebundenen Band ist 10 Mark.

NEKROLOGE

In Dresden ist in der Nacht vom 25. zum 26. März im Alter von 74 Jahren der Maler Geh. Hofrat **Ferdinand Pauwels gestorben**. Seine Name erinnert an die Zeiten, als die belgische Malerei in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das höchste Ansehen in Deutschland genoß und deutsche Maler mit Vorliebe an der Kunstakademie zu Antwerpen ihre Studien vollendeten. Der Siegeszug der Bilder von Gallait und Bièfve in Deutschland 1843 (Abdankung Karls V. und Kompromiß des niederländischen Adels) hatte das Übergewicht der koloristisch-realistischen Malerei Belgiens herbeigeführt. So kam es, daß Ferdinand Pauwels 1862 an die Kunstschule zu Weimar berufen wurde. Er war am 13. April 1830 zu Eckeren bei Antwerpen geboren, besuchte die Antwerpener Akademie unter Wappers und Dujardin, erhielt den großen Rompreis, mit dem er 1852 bis 1856 in Italien lebte und ließ sich dann nach kurzem Aufenthalte in Dresden in Antwerpen nieder. Von seinen

damaligen Bildern erregten besonders Aufsehen: Deborah als Richterin, die Witwe Jakobs von Artevelde bringt ihre Schätze dar zur Verteidigung von Gent, Auszug der Verbannten des Herzogs Alba. In Weimar unterrichtete Pauwels zehn Jahre. Damals war unter anderen Max Liebermann sein Schüler, der allerdings innerhalb der historischen Kostümmalerei mit seinen Gänserupferinnen einen Sturm von Entrüstung entfesselte. Pauwels malte damals auch einige Bilder aus Luthers Leben für die Wartburg. 1872 ging er nach Antwerpen zurück, um in den Tuchhallen zu Ypern die von Ch. Groux begonnene Folge von zwölf großen Wandgemälden aus der Geschichte der Stadt zu vollenden. Noch mit diesem Auftrag beschäftigt erhielt er den Ruf an die Kunstakademie zu Dresden, dem er 1876 Folge leistete. In Dresden malte er unter anderen sechs Wandgemälde für die Aula der Fürstenstube zu Meißen (1884 vollendet), sowie die Ausschmückung der neuen Brautkapelle in der Stadtkirche zu Pirna, dazu zahlreiche Tafelbilder: Vermahnung (Kardinal und Augustinermönch) in der Galerie zu Leipzig, Besuch des Grafen Philipp von Elsaß und seiner Gemahlin im Marienhospital zu Ypern (Dresdener Galerie 1877) Christus consolator (der Heiland erscheint einem verwundeten deutschen Soldaten auf dem Schlachtfelde als Tröster) 1813, dazu zahlreiche Kostümgenrebilder. Pauwels trat 1901 in den Ruhestand. Er hat sich als Lehrer Verdienste erworben, indem er seine Schüler eine gesunde Technik lehrte und ihrer Individualität freien Lauf ließ. Seinen Gemälden rühmen die Anhänger der älteren Richtung Energie der Charakteristik, Größe des Stils und Leuchtkraft der Farbe nach. Auf seine älteren Werke trifft das entschieden zu. Aber schon seit 1890 ungefähr erschien manches schwächliche Alterswerk von ihm in den Dresdener Ausstellungen, wie überhaupt in seinen Dresdener Werken sich allmählich der Einfluß der Dresdener Schule ungünstig geltend machte.

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 18. März legte Monsignore Wilpert die farbigen Abbildungen zweier neuentdeckter Wandgemälde aus dem Coemeterium der Commodilla vor, deren Publikation demnächst erfolgen wird. Nach dem Vortrage beglückwünschte Professor Petersen den Herausgeber des großen römischen Katakombenwerkes, dem neuerdings auch die Herausgabe sämtlicher Fresken von S. Maria Antiqua übertragen worden ist. Dann sprach Dr. Pfuhl über einen Marmorkopf in der Galleria dei Candelabri, den er durch Vergleichung von Terrakotta-, Marmor- und Bronzefiguren als Kopf des »Herveris«, das ist des alten Horos nachwies. Professor Mau kam endlich auf die früher besprochene etruskische Säule in Pompeji zurück, um die daran geknüpften Hypothesen von Prof. Patroni zu widerlegen.

E. St.

PERSONALIEN

Die **Königliche Akademie der Künste** in Berlin hat die Michael Beer-Preise dem Maler Sigmund Lipinsky und Robert Korn zuerkannt. Den Paul Schultze-Preis erhielt der Bildhauer Walter Schmarje aus Flensburg.

SAMMLUNGEN

Die **Gemäldegalerie des Berliner Museums** hat in letzter Zeit folgende drei Stücke von Bedeutung erworben: 1. Ein Altarbild mit der Noli-me-tangere-Darstellung von Bartolomeo Montagna. In dem eigenartig angeordneten Bilde ist in der Mitte Christus dargestellt, wie er der knieenden Magdalena erscheint, links in rahmender Architektur Johannes der Täufer, rechts der heilige Hieronymus. Das auf grober Leinwand gemalte, trefflich erhaltene Gemälde stammt aus der Ashburnham-Sammlung in London. 2. Eine Gebirgslandschaft von Gaspard Duchet. Durch das in der Komposition typische, in der Färbung besonders lichte und blonde Bild wird der bisher in der Sammlung nicht vertretene Meister der heroischen Landschaft sehr gut repräsentiert. 3. Das Familienbildnis des Antoine Pesne mit seinen beiden Töchtern, von ihm gemalt, erworben aus ungarischem Privatbesitz, wohin es durch Erbgang aus dem Besitz der einen Tochter Pesnes gelangt war. Die ungewöhnlich sorgfältige und ausgezeichnet erhaltene, von 1754 datierte Malerei bereichert merklich die Gruppe guter Arbeiten, die die Galerie von Antoine Pesne schon besaß.

Ein **außerordentlich schwerer Verlust** hat den Bestand der Berliner Privatsammlungen betroffen: in der Villa des Geheimrates R. v. Kaufmann brach ein Gardinenbrand aus, der eine Reihe von Gemälden und Kunstsachen vernichtete. Welche Stücke der weitgeschätzten Sammlung untergegangen sind, bleibt noch festzustellen; doch soll jedenfalls der Verlust sehr bedeutend sein.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Cassirer hat in seinem Salon 48 Bilder von *Camille Pissarro,* zum Teil aus Privatbesitz, vereinigt, die einen vortrefflichen Überblick über die Entwickelung dieses jüngst verstorbenen Altmeisters des Impressionismus gewähren. Da von anderer Seite ein ausführlicher Aufsatz über ihn für die »Zeitschrift f. b. K.« vorbereitet wird, erübrigt sich eine eingehende Würdigung an dieser Stelle. Nur auf ein paar Punkte sei hingewiesen, die in dieser Ausstellung besonders deutlich hervortreten. Nicht von Corot, wie manche meinten, sondern von Daubigny ging sein Schaffen aus. Der große tieftonige »Spätnachmittag« (1864) und die »Wiese« (1865) könnten geradezu vom Meister der Oiselandschaften herrühren. Dazu kamen Einflüsse von Boudin, der ja den Ruhm für sich in Anspruch nahm, der Vater des Impressionismus zu sein, Courbet (besonders in der Brücke von 1875) und anderen. In den Bildern der achtziger Jahre zeigt sich mehr Verwandtschaft mit Cézanne und Renoir, als mit Monet. Aber trotz dieser mannigfaltigen Einflüsse und Berührungspunkte besaß Pissarro eine ausgesprochene Eigenart. Weniger groß als Manet, weniger temperamentvoll und geistreich als Monet, war er doch ein ganzer Künstler. — Bei Wertheim drängt sich eine kaum übersehbare, ungeduldige Menge vor der *Ausstellung für künstlerische Frauenkleidung,* in die sie nur truppweise eingelassen werden kann. Unter solchen Umständen kann für den, der an der Vorbesichtigung teilzunehmen verhindert war, von einer wirklichen Würdigung keine Rede sein. Das Arrangement (außer den üblichen Kleiderstöcken kleine Kojen, in denen junge Mädchen die Kostüme spazieren führen, dazu ein reicher Blumenflor) macht den reizendsten Eindruck. Und daß Wertheim zur Leitung dieser neuen Abteilung seines Warenhauses kaum eine geeignetere Persönlichkeit finden konnte als Fräulein Elsa Oppler, ist sicher. Man erstaunt immer wieder, in welchem Maße sich dieses kaufmännische Genie, zu dem zu gehen noch vor kurzem für nicht recht anständig galt, das Vertrauen des Publikums erworben hat. Eben noch schien die in Frage stehende Bewegung im Sande verlaufen zu wollen, nun wird man sich wieder ernsthaft mit ihr beschäftigen müssen. Übrigens sind die Leitsätze des Programms sehr vorsichtig und lassen den weitesten Spielraum. »Es wird beabsichtigt, Kleider von künstleri-

schem Gepräge in Formen und Farbenzusammenstellung zu schaffen, ohne etwa engen Anschluß an die sogenannte Reformbewegung, noch an die jeweilige Mode zu suchen. Dabei sollen jedoch weder die hygienischen Vorteile der Reformtracht, noch die Eleganz der Pariser Mode außer acht gelassen werden.« Man sieht, Freund und Feind sollen befriedigt werden. Was die eine Hand nimmt, gibt die andere wieder zurück. *G.*

Der **Frankfurter Kunstverein,** der in letzter Zeit besonders eifrig tätig ist, hat jetzt in seinen Räumen die Ausstellung der Münchener Sezession aufgenommen, welche kürzlich in Berlin zu sehen war.

DENKMÄLER

Nikolaus Lenau bekommt demnächst zwei Denkmäler; eines in seinem Geburtsort Csatad in Ungarn, dessen Entwurf von dem verstorbenen Fadrusz stammt; das andere in Esslingen am Neckar, ein Werk des Stuttgarter Bildhauers Kiemle.

Die **Stadt Bremen wird ein Bismarckdenkmal** von Adolf Hildebrand bekommen. Man hatte den Künstler nach Bremen berufen, um sein Gutachten über die günstigste Aufstellung eines Bismarckdenkmals zu hören. Hildebrand erkannte als künstlerischste Lösung die Aufstellung einer Reiterstatue an der Nordseite des Domes, so daß Bismarck auf die östliche Pforte des Rathauses zureitet. Die gesamte Gestaltung soll, wie eine vom Künstler sofort gegebene Skizze zeigt, in mächtigen Formen gehalten werden. Darauf wurde Hildebrand gleich die Ausführung des Werkes übertragen.

VERMISCHTES

In Dresden ist ein über ganz Deutschland verzweigter Verein gegründet worden, der sich »**Heimatschutz**« nennt und dessen Mitglieder dafür tätig sein sollen, daß Entstellungen von Landschaften oder Städtebildern durch geschmacklose Neubauten oder Demolierungen vermieden werden. Der Bund soll also für die Forderungen eintreten, die der »Kunstwart« schon seit Jahren so nachdrücklich stellt. Viele einflußreiche Persönlichkeiten haben sich der Bewegung angeschlossen.

Die **Prellerschen Fresken im römischen Hause** in Leipzig werden aller Wahrscheinlichkeit nach vom Rate der Stadt Leipzig erworben werden. Es ist vorgeschlagen, für Ablösung und Ankauf eine Summe von 30000 Mark zu bewilligen.

Professor Gustav von Bezold hat einen interessanten Fund gemacht. Auf der Rückseite einer um 1400 wahrscheinlich in den Niederlanden gegossenen Medaille auf Konstantin den Großen befindet sich eine Darstellung des Brunnens des Lebens, die nach Bezolds Vermutung Tizian für die Komposition der himmlischen und irdischen Liebe angeregt hat. Auf einem Brunnenrand, in dessen Mitte sich das Glaubenskreuz erhebt, sitzt eine nackte und eine bekleidete weibliche Gestalt, von denen die bekleidete die andere zu überreden sucht. Wenn also wirklich Tizian die Kompositionsidee von dieser Medaille genommen hätte, so hätte er allerdings mit dem Sinne auch die Haltung der Allegorie gerade umgekehrt. Wir bilden die Medaille hier ab, um den Lesern ein Urteil über die immerhin interessante Kombination zu ermöglichen.



MEDAILLE AUF KONSTANTIN D. GR.
(Zu der obenstehenden Mitteilung)

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK
WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 21. 15. April

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG DER ALTFRANZÖSISCHEN (PRIMITIVEN) MALEREI IN PARIS

Wie glänzend die Ausstellung in Brügge 1902 auch war und wie sehr sie die fruchtbare Tätigkeit der flandrischen Ateliers des 15. Jahrhunderts darzutun verstand, sie hat doch verschiedene wichtige Fragen offen gelassen. Vor allem ist es die Frage nach dem Ursprung der Schule, welche dort beständig in die Augen sprang: die Geschichte der flandrischen Malerei im 15. Jahrhundert beginnt mit einem Meisterwerk, dem der Gebrüder van Eyck. Es gab nichts oder wenigstens fast nichts in Brügge, was es möglich machte, auf die Vorläufer dieses Kunstwerkes zu fahnden.

Andererseits figurierte in der Ausstellung von Brügge eine gewisse Anzahl von Gemälden, die, aus dem 15. Jahrhundert stammend, ziemlich abweichen von dem Geist und der Ausführungsweise der Bilder, welche aus Gent, aus Brügge, aus Brüssel und aus Antwerpen herrühren. Eine große Zahl von Kritikern haben einstimmig in ihnen die, bis jetzt herzlich schlecht definierten, charakteristischen Eigentümlichkeiten französischer Kunst gefunden. Andere haben die Gelegenheit benützt, um den Franzosen, nicht ohne Grund, aber immerhin in etwas übertriebener Weise, ihre Gleichgültigkeit vorzuwerfen gegenüber allem, was die französische Kunst des 15. Jahrhunderts betrifft. Wir haben an anderer Stelle[1]) versucht, die Zusammenstellung einer Anzahl von Arbeiten von Lafenestre, Paul Durrieu, Henri Bouchot, Camille Benoit u. s. w. nebst deren Hauptresultaten zu geben, welche ganz im Gegenteil den Beweis liefern für das Interesse, welches sich bei uns schon seit ziemlich langer Zeit für diese Frage geregt hat.

Nichtsdestoweniger sind wir noch recht weit davon entfernt, eine Geschichte der französischen Malerei vor der klassischen Renaissance des 16. Jahrhunderts zu besitzen, trotz der großen Anzahl von Texten, welche schon herausgegeben worden sind und welche, ein Ersatz für einen fehlenden französischen Vasari oder Karel van Mander, uns Namen und Tätigkeit einer Menge von Malern entdeckt haben, die während des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich wirkten.

Nichts vermöchte diesen Studien zu größerem Nutzen zu gereichen als die Ausstellung *alter französischer Maler,* welche seit nahezu einem Jahre in Paris vorbereitet wird, und deren Eröffnung am 11. April stattfinden wird und zwar für die Kleinmalereien in der Bibliothèque nationale und gleichzeitig im Pavillon de Marsan (Palais du Louvre) für die Gemälde, Zeichnungen und Tapisserien. Die verschiedenen dort zusammengestellten Serien sollen, nach der Absicht der Organisatoren, die Entwickelung der Zeichenkunst dartun in ihrer Anwendung auf die Ausschmückung von Manuskripten, auf die zur Verzierung von Altären und Betstühlen bestimmten Paneele, auf die Herstellung von Emailmalerei und hauptsächlich auf jene herrlichen gotischen Tapisserien, die eine bedeutende Stelle einnehmen müssen in der Geschichte der Malerei des Nordens, weil sie den logischen Ersatz bedeuten für die in unseren Gegenden fast unverwendbaren und vergänglichen Fresken des Südens. Von einer Ausstellung der Glasmalereierzeugnisse hat man wegen der Schwierigkeiten sie zu transportieren und auszustellen Abstand nehmen müssen. Allein es wäre doch von Wichtigkeit, das Werk unserer Glasmaler in einer Gesamtschätzung der Malerei der französischen Schule des Mittelalters nicht zu vernachlässigen.

Diese Übersicht wird sich von der Regierungszeit der Prinzen von Valois, von Philipp VI. an bis zu Heinrich III., erstrecken. Es sind ungefähr die gleichen Zeitgrenzen, welche man sich in Brügge gesteckt hatte. Offenbar ist es befremdend, die Bezeichnung »Primitifs« z. B. auf einen Clouet anzuwenden, allein das gilt auch für Pourbus, und selbst für Memling oder Botticelli. Trotz des Ansehens, in welchem heutzutage die Erzeugnisse der Frühmeister stehen, ist es doch gang und gäbe geworden, mit diesem Namen der Primitiven, der ehedem eine Art Schimpfwort bedeutete, oder doch wenigstens ein Ausdruck der Geringschätzung und der Verachtung war, die Künstler der vorklassischen Periode zu bezeichnen, wobei man die klassische Blüte für Italien im 16., für die nördlichen Länder im 17. Jahrhundert beginnen läßt. Jene Bezeichnung kam in Aufnahme wie eine bequeme Etikette ohne besonders bestimmten

1) Paul Vitry, De quelques travaux récents relatifs à la peinture française du XV. siècle. Paris, Rapilly. 1903.

Wert, wie so viele andere, deren man sich in der Geschichte bedient, z. B. die Bezeichnung *gotisch.*

Man wird also für diese Ausstellung nicht zurückgreifen auf die wahrhaften Quellen französischer Kunst, nämlich auf die Periode fruchtbaren Schaffens im 12. Jahrhundert, die in Frankreich sowohl in der Architektur, in der Skulptur, auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, wie auch auf dem der Monumental- und Miniaturmalerei eine so lebendige, für die Zukunft so vielversprechende Kunstblüte hervorbrachte. Man wird auch nicht versuchen, ein Bild von der glanzvollen Tätigkeit der französischen Kunst im 13. Jahrhundert zu geben. Auch in dieser Hinsicht ist bereits eine Darlegung gegeben worden, und niemand bestreitet mehr die Größe und historische Wichtigkeit der Werke der französischen Architekten, Bildner, Goldschmiede, Emailleure und Illuministen.

Man wird bloß versuchen, die Kunst jener Epoche, welche der uns hier beschäftigenden unmittelbar vorausging, durch einige Probestücke ersten Ranges darzustellen, damit sogar das große Publikum, sogar der wenigst unterrichtete Besucher den klaren Eindruck empfange, daß die Kunstströmungen des 14. und des 15. Jahrhunderts, die hier unter einem ihrer charakteristischsten Gesichtspunkte vorgeführt werden sollen, als Ausgangspunkt, als gewisse Basis schon über eine vollständige und vollendete Kunstübung verfügten, welche fähig war, Kunstwerke voll Plastik und Ausdrucksfülle hervorzubringen; wie etwa jene kleine, Herrn Georges Hoentschel gehörige, seither unveröffentlichte Statue in Goldschmiedearbeit, die unlängst in Bourges auftauchte und einen stehenden König mit gefalteten Händen darstellt; oder wie jene Elfenbeingruppe der *Verkündigung* — deren zwei Statuen Eigentum zweier Kunstfreunde in Paris, der Herren Chalandon und Garnier sind — welche schon in der retrospektiven Ausstellung von 1900 figurierte; ebenso gewisse, durch besondere Umstände vereinzelte Bruchstücke von dem herrlichen Ensemble der Skulpturen des Doms zu Reims.

Selbst für die Bewanderten sind diese Rückblicke nicht nutzlos, weil sie auf das Verständnis dessen vorbereiten, was man nach und nach ins rechte Licht zu setzen sucht, nämlich die hervorragende künstlerische Wirksamkeit des französischen und besonders des pariserischen Geistes während des 14. Jahrhunderts. Es gab in jener Zeit dort in voller Tätigkeit befindliche Künstlerwerkstätten, man hatte Kunsttraditionen, die sich wohl umgestalteten, die sich aber auf eine beträchtliche Menge von Kunstwerken stützten, deren Zahl und Art gleich erheblich war. Es gab ferner eine Menge ikonographischer Typen und Aufgaben, mit denen die Künstler der neuen Generation weiter arbeiteten, indem sie sie mit neuem Geiste erfüllten. Man besaß hauptsächlich während der Dynastie der Valois eine Reihe kunst- und prachtliebender Fürsten, große Bauunternehmer und große Liebhaber von Büchern und wertvollen Gegenständen; vor allem Johann der Gute, dessen in der Bibliothèque nationale aufbewahrtes Porträt eines der ersten und der ausdrucksvollsten Stücke der Ausstellung bilden wird; dann seine Söhne, König Karl V. mit seinen Brüdern den Herzögen von Berry, Anjou und Burgund, welche aufgeklärte und freigebige Mäcene waren. In diesem Milieu entfaltete sich eine von der des 13. Jahrhunderts ziemlich verschiedene Kunst, trotzdem sie aus jener entsprang, und von der manches Erzeugnis, besonders der Bildnerkunst in Reims, schon um die Zeit des Todes Ludwigs des Heiligen einen neuen Geist ankündigte; ein Geist, dem es mehr um Wahrheit als um Stil zu tun war, der mehr nach individueller und dramatischer Ausdrucksweise als nach reinem Linien- und Formenadel strebte. Diese *realistische* Kunst ist es, um sie gleich bei ihrem Namen zu nennen, welche am Hofe der Valois unter den Händen von Künstlern, die Franzosen waren durch Geburt oder durch Erziehung, blühte. Denn es liegt wenig daran, ob wir unter Karl V. der Wirksamkeit z. B. eines *Jean de Bruges* oder eines *Beauneveu de Valenciennes* begegnen, wenn nur erwiesen ist, daß sich diese Künstler in der Pariser Umgebung bildeten, wenn von ihrer Tätigkeit in ihrem Geburtsland nie Erwähnung geschieht und ganz besonders wenn es unmöglich ist, in diesem Land irgend ein charakteristisches Kunstprodukt aufzuweisen, das geeignet gewesen wäre, einen Einfluß auf die Entwickelung jener Künstler auszuüben. Raymond Koechlin[1]) hat unlängst eine äußerst bezeichnende Untersuchung im Hinblick auf die Bildhauerkunst unternommen, wobei er den Quellen jenes Realismus nachging, der angeblich durch flandrische Künstler eingeführt worden sein soll, die nach Frankreich kamen, um dort zu arbeiten. Er konnte dabei vor dem Ende des 14. Jahrhunderts absolut nur Werke französischer Inspiration und ohne jede besondere Bedeutung in Bezug auf die Herausbildung einer modernen Kunst finden. Und offenbart das Fehlen von Werken des 14. Jahrhunderts auf der Ausstellung in Brügge, ihr Mangel an eignen Kennzeichen nicht dieselbe Tatsache? Wir hoffen nun, sei es in Bezug auf die Malkunst oder die Kleinkunst, oder in Bezug auf die nach den Kartons der gleichen Künstler ausgeführten Tapisserien, in der Pariser Ausstellung eine gewisse Anzahl von Werken zusammenstellen zu können, wie das Porträt von Johann dem Guten, von welchem wir soeben sprachen, das Parement von Narbonne des Louvre, die Tapisserien der Apokalypse aus Angers u. s. w., welche den wahren Charakter dieser Kunst feststellen werden, die ihrer Produktion nach etwas kosmopolitisches — meinetwegen franko-flandrisches — hat, die aber französisch ist durch die Traditionen, in denen sie wurzelt und durch das Milieu, in welchem sie zur Entfaltung kam. Dieser Gruppe von Kunstwerken müßte ein sehr wichtiges Diptychon eingereiht werden, das aber England leider nicht verlassen kann, nämlich das des Grafen Pembroke, den König Richard II. darstellend, ebenso wie eine ganze Serie von Gemälden mit Goldgrund, von denen verschiedene mit der Kollektion Carrand in den Bargello

1) La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe. et XIVe. siècles. Gazette des Beaux-Arts. 1903.

von Florenz, andere mit der Kollektion Micheli nach Antwerpen gekommen sind. Diese Paneele werden gewöhnlich und ohne jeglichen Nachweis Broederlam zugeschrieben, weil Broederlam einer der wenigen Flamländer ist, deren Namen aus jener Epoche bekannt sind. Schließlich ist noch beiläufig zu bemerken, daß Broederlam, der sich in Ypern aufhielt, durch Paris gekommen war, und daß er hier in einem der Ateliers, von welchen wir vorhin sprachen, die Bestellung erhielt für die einzigen Gemälde, die man ihm mit Sicherheit zusprechen kann, nämlich die Flügeltüren des Altars in der Karthause zu Dijon.

Aus diesen französischen Ateliers, in welchen, in Paris oder in Bourges, auch die berühmten Gebrüder von Limburg, die Miniaturisten des Herzogs von Berry und nahezu Landsmänner der Gebrüder van Eyck, arbeiteten, gingen die Kunstprinzipien hervor, welche in den großen selbständigen und ursprünglichen Schulen des Nordens, jedoch erst ungefähr vom Jahre 1415 oder 1420 an, zu so herrlicher Entfaltung kamen.

Was wurde während dieser Zeit aus der französischen Kunst? Obwohl ihre Tätigkeit sehr durch das Elend des hundertjährigen Krieges herabgedrückt war, behauptete sie sich trotzdem nicht nur in Burgund, wo sie sehr durchsetzt wurde von flandrischen Elementen, sondern auch in verschiedenen Provinzen, die mehr oder weniger verschont geblieben waren von den Schrecken des Krieges und des feindlichen Einfalles, namentlich von der Loire, wo sich die französischste aller Schulen des 15. Jahrhunderts bildete, und wo nun die Zeit von 1415 oder 1420 der größte französische Maler jener Epoche auftauchte, Jean Fouquet. Seinerzeit berühmt und gelobt selbst von gewissen Italienern, welche ihn kannten, geriet er doch vollständig in Vergessenheit, sein Werk wurde zerstört oder verstreut. Seit fünfzig Jahren ungefähr arbeitet die historische Kritik daran, die Geschichte seines Lebenslaufes zu rekonstituieren und das Werk Fouquets wiederzufinden. Alles, oder doch nahezu alles, was man bis jetzt von ihm kennt, wird in der Ausstellung vertreten sein, denn in liebenswürdiger Bereitwilligkeit, von welcher wir schon im Jahre 1900 uns zu überzeugen Gelegenheit hatten, hat Deutschland zugesagt, uns den einen Flügel des Diptychon zu senden, welcher den Etienne Chevalier mit seinem Patron darstellt und sich jetzt im Museum von Berlin befindet; Belgien wird den anderen Flügel dazugeben, welcher eine säugende Madonna mit den Zügen Agnes Sorels darstellt und jetzt im Museum von Antwerpen ist. Neben diesem berühmten wiederzusammengestellten Diptychon von Melun, werden die Porträts aus dem Louvre, dasjenige aus der Sammlung des Prinzen von Liechtenstein in Wien figurieren, und noch mehrere, dessen eines schon durch W. Bode für den Meister von Tours in Anspruch genommen wurde, und die gewiß nicht zu den geringsten Anziehungspunkten der Ausstellung gehören werden.

Die Nachfolge Fouquets und der großen Schule von der Loire wird vorzüglich repräsentiert durch das Triptychon von Loches und dasjenige von Moulirs, wo der noch recht herbe Naturalismus des Meisters mäßiger wird und übergeht in ein Streben nach Anmut und Gefühl, das dem Ende des 15. Jahrhunderts sehr eignet. Neben diesem Triptychon von Moulirs werden die Werke jenes noch anonymen Meisters Platz finden, dessen Hauptwerk es ist, und den man deshalb den Meister von Moulirs nennt.

Allein außer der Schule von der Loire muß man, in dem vielfältigen Entwickelungsgang der französischen Kunst im 15. Jahrhundert, noch vieler anderer Schulen Rechnung tragen, namentlich der Provinzialschule, deren Werke sich in ziemlich großer Anzahl in Avignon und in Aix erhalten haben und von denen einige, dank verschiedener glücklicher Zusammentreffen in den Archiven ihren Urhebern zugesprochen werden konnten. Der *brennende Dornbusch* von Aix von Nicolas Froment und die *Krönung der Jungfrau* von Villeneuve-les-Avignon von Enguerrand Charonton zum Beispiel. Allein andere, die noch anonym sind, sind darum nicht weniger wertvoll und interessant. Zu diesen gehören die *Verkündigung* von Aix und der *heilige Siffrein* von Avignon, welche zwei Stücke erster Ordnung bedeuten und würdig sind allem gleichgestellt zu werden, was die Kunst des 15. Jahrhunderts Schönstes hervorgebracht hat.

In anderen Gegenden entstanden ebenfalls Schulen, welche mehr oder weniger beeinflußt wurden von der Kunst der Nachbarländer. Der Norden Frankreichs empfand offenbar die Nähe von Flandern. Allein der französische Charakter spricht trotzdem noch sehr deutlich z. B. aus den Werken eines *Simon Marmion* von Valenciennes oder aus jenen Werken, welche man ihm zuschreibt; denn wir haben es hier wieder mit einem ehemals sehr renommierten Künstler zu tun, dessen Andenken sich merkwürdigerweise verwischt hat.

Es wäre allzu kühn, wollte man im Voraus urteilen über die Ergebnisse eines kritischen und vergleichenden Studiums, zu welchem die Ausstellung Gelegenheit bieten wird. Sie kann Anlaß geben zu vielen Diskussionen über den Ursprung und den genauen Charakter gewisser wenig bekannter und bis jetzt schlecht studierter Werke. Es figurieren übrigens viele Werke bloß als Vergleichsstücke, allein wir sind trotzdem der Überzeugung, daß eine Zusammenstellung von Werken dieser Art, wie sie zum erstenmal unternommen wird und die wir dem Wissen und der Tatkraft Henri Bouchots, des Konservators des Kupferstichkabinetts der Bibliothèque nationale verdanken, der in geistreicher Weise die Initiative dazu ergriffen hat, — den kunstgeschichtlichen Studien einen großen Dienst erweisen wird, indem sie Gelegenheit bietet, einen bisher allzu leicht verkannten Zweig der französischen Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dadurch daß sie den eigentümlichen Charakter der Erzeugnisse der französischen Schule des 14. und des 15. Jahrhunderts beleuchtet und das Interesse und die Lebensfähigkeit dieser Schule dartut, die sich sogar während des Eindringens der klassischen

Prinzipien des 16. Jahrhunderts erhielt durch Porträtisten ersten Ranges wie Clouet und Corneille de Lyon.

PAUL VITRY.

DER HEINEMANNSCHE KUNSTSALON IN MÜNCHEN

An Bilderausstellungsgelegenheiten fehlt es in München nicht. Die Frage jedoch, wie eine Ausstellung als Ganzes, also auch in Bezug auf Raumwirkung, zu einem wirklich künstlerischen Gesamtbilde sich schließen müsse, ist, die Gelasse des provisorischen Ausstellungsgebäudes der Sezession an der Prinz-Regentenstraße ausgenommen, bisher nicht immer in zweckentsprechender Weise gelöst worden. Die Gründe dafür liegen zum Teil in den Ausstellungsgebäuden und Lokalen selbst. Außerdem reicht die Forderung nach abgerundeter Gesamtwirkung nicht weit zurück. Man war lange darin beinahe zu genügsam, oder — man hatte das Bedürfnis nach Verbesserung nicht. — Daß der Glaspalast, trotz all der seit Jahren immer wieder neu ausgeführten, Unsummen verschlingenden Einbauten, trotz pompöser Vestibüleanlagen und vergoldeter Prachträume im Sinne von Renaissanceschöpfungen glänzendster Erscheinung, keine Ausstellungsmöglichkeiten verfeinerter Art bietet, ist eine bekannte Sache. Der Lichteinfall ist ungünstig. Man hat dem zu begegnen versucht durch Abblendungen aller Art. Die Verhältnisse wurden dadurch gemildert, aber ungünstig sind und bleiben sie dennoch. Wo die Grundanlage des Gebäudes dem Zwecke nicht entspricht (der Glaspalast wurde ursprünglich, 1853, keineswegs für Kunstzwecke gebaut, vielmehr diente er einer Industrieausstellung und ist erst später zum Kunsttempel gemacht worden) vermag selbst die genialste Dekoration dem Übel nicht zu steuern. Für die Gelder, welche solchen Zwecken seit Jahrzehnten geopfert wurden, hätte die Künstlergenossenschaft längst einen zweckentsprechenden, ihr selbst gehörenden Bau ausführen können, der, wenn er auch keine Monstre-Ausstellungen zu beherbergen imstande wäre, doch immerhin Gelegenheit zur Veranstaltung von Elite-Ausstellungen geboten hätte. Die Kunst-Kasernements-Ausstellungen mit tausenden von Objekten, sie werden ohnehin eines Tages verschwinden müssen. Das Gute, was die bildende Kunst unserer Tage hervorbringt, läßt sich in geeigneterem Rahmen geben als durch unübersehbare Massenausstellungen, bei denen allzuviel Rücksichtnahme auf das Mittelgut sich geltend machen muß.

In zweiter Linie wäre das Ausstellungsgebäude am Königsplatz zu nennen, woselbst die Sezession sich niedergelassen hat, nachdem sie ihr überaus gutes und zweckmäßiges Provisorium an der Prinzregentenstraße verlassen mußte. Es entspricht den heutigen Anforderungen ebenfalls nicht in wünschenswertem Maße. Auch hier liegt des Pudels Kern in den anderen Zeiten und deren Anschauungen genügenden ersten Anlage, die nicht so umgemodelt werden kann, wie es nötig erschiene. Von den Räumen des alten Nationalmuseums, woselbst die Lokal-Kunstausstellung der Münchener »Künstlergenossenschaft« untergebracht ist, spricht man besser überhaupt nicht. Wände allein, wo man Bilder aufhängen kann, und Fenster, die das liebe Himmelslicht bedingtermaßen durchlassen, genügen denn doch nicht für Ausstellungszwecke einer Kunstmetropole. Besser gestaltet sich die Sache in den seit einigen Jahren umgebauten Kunstvereinslokalitäten, die übrigens gar nicht dem ausgesprochenen Zweck dienen, immer Elite-Ausstellungen, von einer strengen Jury gesichtet, zu bieten. Man sieht dort vielmehr »tout Munich«; die Säle genügen ihrem Zweck, Treffpunkt aller Kunstdurstigen — und dazu gehört bekanntermaßen in München doch jedermann — zu sein, ebenso wie dem Bedürfnisse aller ausübenden Künstler — vom höchsten bis herunter zu dem am entgegengesetzten Ende befindlichen — hier ihrer Werkstätten Resultat der allgemeinen Begutachtung zu unterbreiten. Man braucht in Verfolg dieser Aufzählung nicht weiter zu gehen, um zu dem Resultate zu kommen, daß Räume, in neuzeitlichem Sinne für feinere Ausstellungszwecke gestaltet, in München bis zur Stunde nicht vorhanden waren, selbst im Künstlerhause nicht, des flimmernde Vergoldungspracht für solche Zwecke nicht geeignet erscheint. Ausstellungsräume stellen wesentlich andere Forderungen.

In den ganz neu eröffneten Sälen der Heinemannschen Kunsthandlung ist das Problem des Ausstellungsraumes, der nicht bloß für den Architekten, nicht für den Stukkateur, nicht für den Vergolder noch den Tapezierer und dessen Kunststücke, sondern für die gute und würdige Placierung der ausgestellten Kunstwerke geschaffen wurde, in ernster und würdiger Weise gelöst. Der entwerfende Architekt, Professor E. Seidl, war sich seiner Aufgabe sehr wohl bewußt. Er hat weise Maß zu halten verstanden. Bei Lösung der Fassade, die übrigens nicht in irgend welcher Weise auf das innere Wesen des Baues wirkte, lagen Umstände zwingender Art vor, die dem Künstler nicht freie Hand in Bezug auf die Ausgestaltung ließen. Die Frage, ob moderne Architekturprobleme mit Recht immer wieder an bestimmte Stilformen gebunden werden müssen, bleibe hier ganz aus dem Spiele. Hauptsache ist es, daß sie für den wahren Zweck des Gebäudes, für die Innenräume nicht zur Zwangsjacke geworden sind, wie es bei so vielen anderen, ganz speziell bei Museumsbauten der Fall ist. Hier siegte der Kern, nicht die Schale. Das ist das Wesentliche, das Begrüßenswerte an der Sache. Seidl war in der Lage, einen eigenartigen Kompromiß zu schließen. Während er nämlich die Fassade gezwungenermaßen in bestimmten Stilformen — Barocco — halten mußte, ist das übrige weit davon entfernt, den anerkannten akademisch-konventionellen Anschauungen zu folgen, deren breit getretene Bahnen bezeichnend sind für so manches. Man möchte viel eher glauben, es hätten für ihn bei Schaffung der Innenräume Anregungen der jungen Wiener Architektenschule mitgesprochen, so gesund ist die einfache großzügige Art, mit der alles behandelt ist. Seidl verzichtete

prinzipiell auf alle ins Kleinliche gehenden dekorativen Beigaben, die dem Zwecke eines Ausstellungslokales niemals förderlich sein können. Wo die Pracht der räumlichen Ausstattung in erster Linie spricht, ist der Zweck des eigentlichen Ausstellungsraumes immer in den Hintergrund gerückt. Das geht an bei Gelassen, an oder in deren Wänden sich einzelne Kunstwerke placiert finden, als mitwirkende Glieder einer schönen Raumentwickelung, als stärkste Akzente eines Ensembles. Der Ausstellungsraum, völlig anderen Zwecken dienend, erträgt das Mitsprechen vielartiger dekorativer Details nicht. Letzteres muß sich unbedingt unterordnen. Es darf dem eigentlichen Ausstellungsmaterial keine Konkurrenz bereiten, muß aber gleichwohl in würdiger und ernster Weise mitsprechen. Die Aufgabe ist vorzüglich gelöst und zwar unter Anwendung kräftig einsetzender Farben. Die Plafonds, ohne Gesimse aus den Wänden sich entwickelnd, nur ganz spärlich mit dezent wirkendem Ornament bedacht, blieben durchweg weiß. Die Wände dagegen sind mit einfarbigem, ruhig wirkendem Stoffe bespannt, blau, grau, rot; ihnen entsprechend wirken die Bodenbeläge; das Holzwerk an Türen, Treppengeländern u. s. w. ist durchweg in tiefrot Mahagoni gehalten, wobei hin und wieder kleine Einlagen in farbigem, vielleicht auch gebranntem Stein Verwendung gefunden haben. Außerordentlich angenehm berührt die verschiedene Niveauhöhe der sehr geräumigen Säle, die, mag sie nun durch bauliche Dispositionen bedingt, oder absichtlich herbeigeführt sein, wesentlich zur Hebung des Eindruckes beiträgt. Der große Parterre-Seitenlicht-Bildersaal liegt um einige Stufen höher, als der daran sich schließende, mit einfachem Mosaikboden und kachelverkleidetem Wandbrunnen gezierte, im Ernste des Ausdrucks vortrefflich geratene Skulpturensaal; im ersten Stock, zu dem eine bequeme breite Treppe hinaufführt, liegt ein riesiger Oberlichtsaal in anderem Niveau als der daran sich schließende Seitenlichtsaal, der seinerseits wieder den Zugang zu einem höher gelegenen kleineren Raum bietet. Diese Abwechselung macht das räumliche Bild interessant und reich, ohne daß das ausgestellte, an Umfang nicht geringe Material an Bildern und Plastik darunter irgend welche Einbuße erlitte. Die Placierung desselben ist so angeordnet, daß jedes Objekt zu seinem Rechte kommt und vom Nachbarn nicht beeinträchtigt wird. Reizend ist die Art, wie die den Wänden entlang geführte Zentralheizung in einem bankartigen, auf der Vertikalseite mit durchbrochenem Kupferblech verkleideten Vorsprung untergebracht ist. Auch hier dokumentiert sich das künstlerisch klare Wesen, das Seidl seinem Werke zu geben verstanden hat und angenehm berührt es, endlich einmal solche Räume ohne Anwendung von bombastischem Formenkram in sachlicher und doch künstlerisch abgerundeter Weise ihrem Zweck entgegengeführt zu sehen. Man vermißt weder Säulen noch Pilaster oder weit ausladende, mit reichlichen Stukkaturornamenten versehene Türverdachungen. Würde, Einfachheit und Materialechtheit vertragen sich vorzüglich. Es geht auch ohne das Gesamtaufgebot des Formenschatzes bestimmter Stilepochen. Die Heinemannschen Ausstellungssäle dürfen hinsichtlich ihrer Raumwirkung als geradezu vorbildlich bezeichnet werden. *BERLEPSCH-VALENDAS.*

BÜCHERSCHAU

Kunstgeschichtliche Anzeigen. Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung«. Redigiert von *Franz Wickhoff.* Jahrgang 1904, Nr. 1. Innsbruck, Verlag der Wagnerschen Universitätsbuchhandlung.

Diese neue Zeitschrift stellt sich ein vortreffliches Ziel, nämlich die wissenschaftliche Forschungsweise in der neueren Kunstgeschichte dadurch besser zu Ehren zu bringen, als bisher geschehen, daß »die ernsten Arbeiten von den anderen gesondert« werden. Wickhoff selbst gibt den Ton an, indem er am Anfang dieses Heftes Justis noch lange nicht genug gewürdigten Michelangelo kurz bespricht, damit »der Name Karl Justis, gleichsam zur Weihe, an der Spitze stehe«; und gegen Ende Berensons neuere Schriften, namentlich aber dessen Zeichnungen der florentiner Maler, unter gerechter Erteilung des Lobes, jedoch nicht ohne scharfe Hervorhebung mancher Meinungsverschiedenheit, anzeigt. Volle Anerkennung spendet dann Dvorschak Adolf Goldschmidts Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil; während andererseits er und Kallab es auf sich genommen haben, zwei weitere Erscheinungen der letzten Zeit, Thodes Michelangelo und Schmarsows oberrheinische Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts, in einer Weise abzuschlachten, die zu den stärksten Bedenken Anlaß gibt. Wohl ist es nötig, auf eine unbefangene, offene und strenge Beurteilung wissenschaftlicher Leistungen hinzuarbeiten, um die Forderungen der Wissenschaft schärfer zum Ausdruck zu bringen, als es in den üblichen »Gelegenheits- und Gefälligkeitsbesprechungen« geschieht; aber damit das in befriedigender Weise erreicht werde, muß erstens ein Maßstab angewendet werden, der mit der Verhältnismäßigkeit aller Ergebnisse auf geschichtlichem Gebiet, und nun gar auf dem kunstgeschichtlichen, rechnet, nicht aber starre Forderungen, die zu Übertreibungen und Einseitigkeiten führen müssen, aufstellt; und zweitens, der Ton getroffen werden, welcher die Person, soweit sie nicht selbst herausfordernd auftritt, streng von der Sache scheidet.

Soll sich die Hoffnung der Redaktion, daß sich »bald die ernsten wissenschaftlichen Arbeiter in Deutschland anschließen werden«, bewahrheiten, so müßte nach beiden Richtungen, namentlich aber nach der zweiten, gar manches geändert werden. Der Leser empfängt hier freilich, namentlich durch Wickhoff, mannigfache Anregung, so z. B. durch die Abweisung von Cooks Freigebigkeit gegenüber Giorgione, durch das Eintreten für Berensons Anschauung von Masolino, durch Mitteilungen über Werke von Mantegna, Giorgione, Paris Bordone, in bedingter Weise auch durch das, wenn auch viel zu weit gehende Eintreten für die Cinquecentisten Andrea del Sarto und die Caracci, sowie weiterhin für Cigoli und Carlo Dolce, gegenüber den Quattrocentisten — aber der gegen Berenson ausgesprochene Tadel, daß er durch die eingeschränkte Bedeutung, die er jetzt der Morellischen Theorie beimißt, wissenschaftlich zurückgegangen sei, und die übermäßige Bedeutung, welche der oft doch recht zweischneidigen Einzelbeobachtung beigemessen wird, lassen etwas von jener Weitherzigkeit vermissen, ohne welche die historische Kritik auf die Dauer ihre Geltung nicht bewahren kann; und die Art gar, wie hier Forscher, welche der Wissenschaft bereits wichtige

Dienste geleistet haben, mit Ausdrücken wie »phrasenhafte Schulphilosophie« nnd »Mangel der wichtigsten Voraussetzungen einer wissenschaftlichen Untersuchung« von Kritikern abgetan werden, welche sich erst noch durch eigene Arbeiten zu bewähren haben: diese Art wird in Deutschland, wo sie glücklich überwunden ist, hoffentlich keine Nachahmung finden. Denn auch von der schärfsten Kritik muß gefordert werden, daß sie sich in den gesellschaftlichen Formen halte.

Es wäre gut gewesen, wenn in dem Titel schon hätte ausgedrückt werden können, daß das Unternehmen über die Form von Anzeigen hinausgeht und wissenschaftliche Beurteilungen anstrebt, die sich, wie z. B. bei Gelegenheit Michelangelos, des Meisters von Flemalle, Giorgiones, der Quattrocentisten, zu kurzen selbständigen Ausführungen gestalten. *W. v. Seidlitz.*

Dr. Theodor von Frimmel in Wien gibt seit März dieses Jahres in zwangloser Folge **Blätter für Gemäldekunde** heraus, die die Kenntnis alter und neuer Bilder in wissenschaftlicher Weise fördern sollen. Des Herausgebers unermüdliche Tätigkeit um die Erforschung der entlegensten Gebiete der Kunstgeschichte, speziell seine sehr umfassende Galerienkenntnis, lassen ein sehr schätzbares Archiv von kunsthistorischen Hinweisen und Forschungen erwarten.

Die erste Nummer, welche in vortrefflicher Ausstattung, 16 Seiten stark, mit einer Reihe von Textillustrationen versehen, erschienen ist, läßt eine sehr inhaltreiche Veröffentlichung erwarten. Nachdem der Verfasser sein Programm entwickelt hat, gibt er eine sehr interessante Übersicht über Bilderschicksale, über Wiederauffindung von Bildern aus berühmten alten Sammlungen, über Werke von Andreas Both, über einige Bilder der Czartoryskischen Sammlung. Den Schluß machen einige technische historische und biographische Mitteilungen, Nachrichten aus dem Kunsthandel, lithographische Notizen und Briefkasten. Die Nummer kostet 1 Mark und ist von der Firma Gerold & Co. in Wien zu beziehen.

Dr. Heinrich Bergner. *Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland.* Mit ca. 8 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abbildungen im Text. Lieferung 1. Leipzig 1903, Chr. Herm. Tauchnitz.

Von den in Aussicht genommenen fünf Lieferungen ist nur die erste erschienen, auch das Vorwort fehlt. Noch kann also eine Beurteilung nicht gegeben werden. Einstweilen begrüßen wir es, daß der Versuch unternommen ist, für Ottes Handbuch, von dem seit 1885 keine neue Auflage mehr erschienen ist, einen Ersatz zu schaffen. Denn darum handelt es sich doch wohl. Im übrigen weichen Plan und Ton der Darstellung von Otte wesentlich ab. Es scheint der Gedanke, daß man es mit historisch sich entwickelnden Dingen zu tun hat, stärker betont werden zu sollen. Auch beschränkt sich der Verfasser nicht auf das Mittelalter, sondern zieht Renaissance und Barock mit in seinen Bereich. Das vorliegende Fragment über die Baukunst zeigt eine glückliche Fähigkeit, das Wesentliche und Normale hervorzuheben, während bei Otte nachgerade den abweichenden Varianten der größere Raum zugefallen war. Etwas zu kurz gekommen scheinen mir die in der »Einleitung« behandelten Materien, wenn auch einzelnes, wie der Abschnitt über den Backsteinbau, vortrefflich ist. Hoffentlich bestätigen die folgenden Lieferungen den Eindruck, daß der Herr Verfasser uns ein auf tüchtige Sachkenntnis gegründetes und mit Geschick behandeltes Einführungsbuch geschrieben hat. Auf Einzelheiten gehe ich nicht ein, möchte aber nicht unterlassen auf einen fatalen Fehler, wohl nur Druckfehler, aufmerksam zu machen: Seite 96 heißt es, daß in Frankreich schon um 1000 die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch die Diagonalrippe bekannt gewesen sei; das richtige ist 1100. Übrigens wird nach den neuesten Untersuchungen von de Lasteyrie das Datum etwas herabgerückt werden müssen. *Dehio.*

NEKROLOGE

Aus Paris kommt die Nachricht von dem unerwarteten Hinscheiden des Kunstschriftstellers **Germain Hédiard**, der sich durch seine geistreichen Studien, die er über die französischen Meister der Lithographie im »L'Artiste« und in der »Gazette des beaux arts« veröffentlichte, weiten Kreisen bekannt gemacht hat. — Bei dieser Gelegenheit sei auch die Nachricht vom Tode eines anderen namhaften ausländischen Kunstforschers nachgeholt. Im Januar starb in London, 53 Jahre alt, *Louis Fagan,* der ehemalige Assistent an der Kupferstichsammlung des Britischen Museums und Verfasser der geschätzten Collectors Marks, des Katalogs von Woollets Kupferstichen und des Handbook to the departement of prints and drawings in the British Museum.

Karl Weyßer †. In Heidelberg starb kürzlich der Maler K. Weyßer, der seine Lebensaufgabe darin gefunden hatte, die immer mehr verschwindenden alten, malerischen Partien südwestdeutscher Städte (Heidelberg, Kolmar, Straßburg, Speier, Limburg und vieler anderer) im Bilde festzuhalten. Er war am 7. September 1833 in Durlach geboren, Schüler der Karlsruher Akademie und früher in München und Düsseldorf, zuletzt in Heidelberg tätig.

Professor **Rudolf Müller,** Historienmaler und Kunstschriftsteller, ist am 7. März in seiner Vaterstadt Reichenberg (Böhmen) im 88. Jahre gestorben.

Der Maler **Josef Fux,** einer der bekanntesten Künstler Wiens, ist am 30. März nach langem Siechtum verschieden. Als Anhänger von Makart und Matejko strebte er nach glänzenden Farbenwirkungen und fand für sein dekoratives Talent in seiner Stellung als Leiter des Ausstattungswesens des Burgtheaters ein weites Feld der Tätigkeit. Sein populärstes Werk derart ist der allegorische Hauptvorhang des Burgtheaters; durch seine malerischen Theaterdekorationen hob er überhaupt die Ausstattung zu künstlerischer Höhe. Auch im Genre und Kostümporträt hat er mehrere geschätzte Arbeiten geschaffen. Er war zu Steinhof in Nieder-Österreich 1842 geboren und an der Wiener Akademie unter dem Historienmaler Ruben ausgebildet.

Der Landschafts- und Architekturmaler **Bernhard Fiedler** starb hochbetagt in Triest, wo er schon seit 1848 eine zweite Heimat gefunden hatte. Er war in Berlin am 23. November 1816 geboren, Schüler der dortigen Akademie, ging 1843 mit königlicher Unterstützung nach Italien und machte dann im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. Aufnahmen im Orient. Ein Bild von ihm, das Amphitheater in Pola (1846) bewahrt die Berliner Nationalgalerie. In Triest trat er in Beziehung zum österreichischen Kaiserhause, für das er vielfach tätig geblieben ist.

PERSONALIEN

Dr. Josef Strzygowski, bisher in Graz, ist an Stelle des Prof. Dr. Ludw. Justi als Professor der Kunstgeschichte an die Universität Halle berufen worden.

Professor **Leitschuh** in Straßburg hat einen Ruf als Dozent an die Universität Freiburg in der Schweiz abgelehnt.

München, *Sezession.* Bemerkenswerte Veränderungen haben sich bei der eben stattgehabten Vorstandswahl in

der Sezession vollzogen. Prof. *Fritz von Uhde* trat vom Präsidium zurück und an seine Stelle *Baron Habermann.* Als stellvertretender Präsident wurde *Albert v. Keller,* als Schriftführer Wilhelm Lehmann gewählt. F. v. Uhde und Stuck verbleiben als Beisitzer auch fernerhin im Gesamtausschuss.

In Salzburg feierte am 30. März der Nestor der Salzburger Maler, **Professor Josef Mayburger,** in voller Frische seinen 90. Geburtstag.

SAMMLUNGEN

Für die **Kgl. Gemäldegalerie in Berlin** wurden im verflossenen Quartal die drei kostbaren Gemälde: die Noli me tangere-Darstellung von Bart. Montagna aus der Ashburnham-Sammlung in London, ferner eine Gebirgslandschaft von Gaspard Dughet und das Familienbildnis Ant. Pesnes mit seinen beiden Töchtern, von ihm 1754 gemalt, erworben.

Die **Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden** wurde im Jahre 1903 von 306309 Personen besucht. Sie erwarb zehn Ölgemälde und ein Miniaturbildchen. Als wertvolles Geschenk des Herrn Eduard Cichorius gingen ihr zu: Deutsche Landschaft von Josef Anton Koch, 1768—1839 (dieses Bild ist das Gegenstück zu des Meisters italienischer Landschaft im Städtischen Museum zu Leipzig; beide gehörten einstmals der Sammlung des Herrn von Quandt in Dresden an); Landschaft mit dem hl. Martin und Landschaft mit dem hl. Benedikt, Gegenstücke, ebenfalls von Josef Anton Koch, dem bekannten Gründer der deutschen Ideallandschaft des 19. Jahrhunderts; Civitella, italienische Landschaft von Ludwig Richter 1827 und Ariccia von demselben 1828. Es sind dies die beiden vielbesprochenen Bilder, die Ludwig Richter nach seiner Rückkehr aus Italien für Herrn von Quandt malte. Ludwig Richter sagt darüber in seiner Selbstbiographie: »Bei Öhme hatte Quandt eine größere Landschaft bestellt, von mir wünschte er zwei italienische Landschaften in mittlerer Größe, und ich wählte Civitella und Ariccia, charakteristische Motive aus dem Sabiner- und dem Albanergebirge«. ». . . ich war durch Quandts Bestellung und die Arbeiten für Arnold für zwei bis drei Jahre gedeckt und ohne Sorgen, und konnte nach des Tages Arbeit zu meiner lieben Braut eilen und mit ihr zuweilen spazieren gehen.« ». . . Von Flitterwochen oder Hochzeitsreisen war natürlich keine Rede. Aber wir führten ein paar Monate ein überaus glückliches Stilleben. Ich arbeitete an dem für Quandt bestimmten Bilde ‚Der Abend und die Heimkehr der Landleute nach Civitella‘. Das Mädchen, welches die Felsenstraße aufsteigt und nach dem Beschauer heraussieht, war Gustchen, die ich dazu nach der Natur zeichnete. Oberbaurat Schinkel in Berlin, welcher späterhin das Gemälde irgendwo besprach (siehe Jahn), nennt diese Figur den Mittelpunkt des Bildes, um den alles übrige sich gruppiere. Dies war zwar unwillkürlich und unbewußt so geworden, hatte aber doch einen recht natürlichen und guten Grund. Die Studie zu dieser Figur besitze ich noch als liebes Andenken aus jenen traulichen Tagen. In dieser Zeit besuchte mich Baron von Rumohr mit seinem Freunde, dem Grafen Baudissin. Ersterer, als geistvoller Kunstschriftsteller durch seine italienischen Forschungen unter den Künstlern hochgeachtet, äußerte sich beifällig über das Bild, tadelte aber, und mit Recht, daß ich in den Schattenpartien, z. B. dem Felsen, alles mit derselben Bestimmtheit ausführe wie an den Lichtseiten, wodurch die malerische Wirkung geschwächt werde; auch sei es der optischen Wirklichkeit nach unrichtig; denn im Schatten verschwänden für unser Auge mehr oder weniger die Einzelheiten in Form und Farbe, und die klaren Schattenmassen gewähren für das Auge einen ruhigen Eindruck und heben zugleich die Lichtpartien durch den Gegensatz kräftiger hervor. Ich fühlte wohl, daß Rumohr auf seine Weise Recht habe; doch konnte ich noch nicht zu einer deutlichen und anschaulichen Vorstellung von dem gelangen, was ihm vorschwebte, und so mußte ich vorläufig bei meiner Weise bleiben. Die Absicht auf malerische Wirkung, auf starke Modellierung lag überhaupt nicht im Sinne dieser Richtung; immer herrschte die Zeichnung vor.« — Außer diesem höchst wertvollen Zuwachs erwarb die Dresdener Galerie im Jahre 1903 ein vorzügliches altdeutsches Gemälde »Die Beweinung Christi« von dem sogenannten Meister des Hausbuchs, einem mittelrheinischen Maler um 1490; das Bildnis Ludwig Tiecks von dem seinerzeit berühmten Bildnismaler Jos. Dan. Öchs (1778 geboren zu Erbach bei Ulm, gestorben 1836 zu Mittau); ein weibliches Bildnis von Oskar Zwintscher in Dresden, Selbstbildnis von Fritz von Uhde in München und eine deutsche Landschaft von C. W. Müller in Dresden.

Magdeburg. In den letzten Wochen ist die **Gemäldesammlung** des Städt. Museums durch Ankauf aus der Jordanstiftung um drei wichtige Bilder vermehrt worden. Es sind dies die erst im vorigem Jahre vollendete »Bergpredigt« von Ed. von Gebhardt und zwei Porträts von Wilh. Leibl, die unter den Bezeichnungen »der Grieche« und »die alte Frau« bekannt sind.

Die Brera-Galerie in Mailand hat von einem Herrn Casimir Sipriot, der jetzt in Massiglia wohnt, das splendide Geschenk von 63 meist alt-lombardischen Gemälden erhalten. Wenn sich darunter auch keine Bilder ersten Ranges befinden, so fehlt es doch nicht an einigen interessanten Stücken, z. B. eine Madonna mit Kind von Luini, ein Ecce homo wahrscheinlich von Bernardo Borgognone und eine Madonna mit Heiligen, bezeichnet Nicolaus Cremoniensis 1520, also von einem Künstler, von dem bisher nur eine Kreuzabnahme in der Pinakothek in Bologna bekannt geworden ist.

AUSSTELLUNGEN

Die höchst interessante **Ausstellung europäischen Porzellans** des 18. Jahrhunderts im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums in *Berlin* hat in jüngster Zeit noch mehrfach eine Bereicherung durch weitere Leihgaben von Privatsammlern erfahren, wird aber nun am 15. April geschlossen werden.

Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. Auf dem Delegiertentage des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine, der in Braunschweig abgehalten wurde, machte der Bildhauer Professor Karl Groß (Dresden) bekannt, daß der Dresdener Kunstgewerbeverein beschlossen hat, im Jahre 1906 in Dresden eine deutsche Kunstgewerbeausstellung zu veranstalten und daß die staatlichen und städtischen Behörden ihre Zustimmung bereits gegeben und die Stadt den Ausstellungspalast und den -Park zur Verfügung gestellt hat.

Von den **retrospektiven Abteilungen** auf den Ausstellungen dieses Jahres in *Düsseldorf* und *Dresden* sind wertvolle Erkenntnisse durch die Darbietung bisher in Privatbesitz verborgener Meisterwerke zu erwarten. Auf der *Düsseldorfer Ausstellung* wird besonders die altkölnische Schule Meister Wilhelms reich vertreten sein. Auf der *Dresdener retrospektiven Ausstellung*, die in eine internationale und eine sächsische zerfällt, werden 20 Bilder von Menzel, darunter fünf bis sechs fast unbekannte aus Privatbesitz und eine Eliteauswahl aus den Werken von Overbeck, Führich, Schnorr, Cornelius, Steinle, Koch, Genelli, ferner von Schwind, Waldmüller, Feuerbach, Rethel, Richter, W. v. Kaulbach, Piloty, Makart, Leibl und anderen zu sehen sein.

Im **Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg** wird in diesen Tagen eine Ausstellung von Erzeugnissen des ostasiatischen Kunstgewerbes eröffnet, die ungefähr 6—700 Gegenstände umfaßt und besonders die japanischen Lackarbeiten so reich, wie sie noch nie auf einer deutschen Ausstellung zu sehen waren, vorführt. Auch an japanischen Metall- und Töpferarbeiten, ferner an koreanischen, chinesischen und birmasischen kunstgewerblichen Erzeugnissen wird Erlesenes geboten.

Die Ausstellung altsienesischer Kunst aus Kirchen- und Privatbesitz in Siena soll nunmehr am 17. April eröffnet werden.

DENKMALPFLEGE

Die **Tiedge-Stiftung zu Dresden** veröffentlicht ihren Bericht für das Jahr 1903. Es geht daraus hervor, daß sie auf künstlerischem Gebiete in bedeutsamer Weise tätig ist. Im vorigen Jahre wurde die von dem Bildhauer Hans Hartmann-Maclean ausführte Bronzetür für den Haupteingang der Jakobikirche zu Dresden aufgestellt. Die heilige Genoveva, gemalt von Karl Wilhelm Müller zu Dresden, wurde dem Verein Volkswohl für einen seiner Volksheime überlassen. Fritz von Uhde erhielt den Auftrag, für die neue Lukaskirche zu Zwickau i. S. ein Altargemälde herzustellen. Weiter wurden zwei Erinnerungstafeln bestellt. Eine für Tiedge und Elise von der Recke soll an dem Hause Körnerstraße Nr. 1 in Dresden angebracht werden, wo beide jahrelang gewohnt haben und auch gestorben sind; eine zweite Tafel erhält das Haus Pillnitzerstraße 29 in Dresden, wo Heinrich von Kleist 1807—1809 wohnte und Kätchen von Heilbronn, die Hermannsschlacht, Michael Kohlhaas, Penthesilea und anderes geschrieben hat. Eine künstlerische Grabplatte soll erhalten das Grab des Dichters Dr. August Gottlob Eberhard, der »Hannchen und die Küchlein« schrieb und mit Tiedge befreundet war. Mit der Herstellung dieser drei Werke wurden beauftragt: Peter Pöppelmann, Richard König und August Th. Schreitmüller. Dem Albertinum zu Dresden wurden überwiesen zwei Ölskizzen von August Reinhardt in Blasewitz: die Tempel des Juppiter und der Concordia zu Girgenti. Die wichtigste Bestellung der Tiedge-Stiftung ist die große Marmorgruppe Drama von Max Klinger, die ihrer Vollendung entgegengeht und in der Großen Kunstausstellung Dresden 1904 zuerst ausgestellt werden soll. Die ungewöhnliche Härte des Marmors stellt der Ausführung des Werkes große Schwierigkeiten entgegen. Das Vermögen der Dresdener Tiedge-Stiftung betrug Ende 1903 660886,65 Mark. Zu Unterstützungen und Ehrengeschenken wurden 14600 Mark für Künstler und deren Hinterlassene verwendet, 17272 Mark wurden für künstlerische Zwecke und für die Instandhaltung von Tiedges Grabmal ausgegeben. Am 31. Dezember 1903 standen für künstlerische Zwecke auf 1904 noch 27571,50 Mark zur Verfügung. An der Spitze des Ausschusses der Tiedge-Stiftung steht Bürgermeister Leupold; ferner gehören ihm unter anderen an: W. v. Seidlitz, Robert Diez, Gotthardt Kuehl, Georg Treu, Paul Kießling.

Mit der Ablösung der **Prellerschen Odysseefresken** im Römischen Hause in Leipzig ist Hofrat Professor Donadini in Dresden betraut und wird binnen kurzem ans Werk gehen. Da er sein Verfahren geheim halten will, hat er sich ausbedungen ohne Zeugen, allein mit seinen Gehilfen, die Arbeit vollführen zu dürfen.

DENKMÄLER

Für das **Dresdener Mozartdenkmal** hatte der dortige Mozartverein seinerzeit einen allgemeinen Wettbewerb unter den Dresdener Bildhauern, dann unter den Siegern einen inneren Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sich die Bildhauer H. Hartmann, Richard König und Heinrich Wedemeyer beteiligten. Indes hatte dieser kein befriedigendes Ergebnis. Daraufhin hat der Berliner Bildhauer Hosäus aus eigenem Antrieb einen Entwurf eingesendet, und dieser hat nun den Beifall des Vorstandes des Dresdener Mozartvereins gefunden. Das Denkmal soll in der Bürgerwiese zu Dresden aufgestellt werden. Hosäus hat auf ein Bildnisstandbild verzichtet, er will dafür den Gehalt, die Eigenart Mozartscher Musik durch drei ideale weibliche Gestalten darstellen. Diese verkörpern den weihevollen Ernst, die Anmut und den Frohsinn und reichen einander die Hände zum Reigen. Der Kern des Denkmals ist ein Altar vor einem Brunnenbecken. Der Altar trägt den Namen Mozarts in goldenen Lettern. Er soll in Muschelkalkstein ausgeführt werden; die drei Gestalten sind in vergoldeter Bronze gedacht.

Das Straßburger Goethedenkmal von Ernst Waegener in Berlin soll am 1. Mai enthüllt werden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Wiederaufgefundenes Bild der Cranach-Werkstatt. Herr Oberst M. Schneider teilt uns in Ergänzung seiner Notiz in der »Chronik« vom 20. November 1902 mit, daß auch das letzte jener drei Bilder, die Philipp Hainhofer im Jahre 1617 in der Zwergenstube im Dresdener Schlosse gesehen hatte, und von denen sich zwei in der Dresdener Galerie befinden, kürzlich bei einer Inventarisation in Moritzburg aufgefunden worden ist. Es behandelt denselben Sagenkreis — Herkules und die Pygmäen —, stammt jedoch nicht von der Hand des jüngeren Cranach, wie die beiden anderen, sondern ist jedenfalls nur Werkstattbild dieser Schule.

VERMISCHTES

Anton von Werner gegen A. von Keller. In einer neuen Zuschrift an die Zeitungen verteidigt Direktor A. v. Werner seine so einmütig bestrittene und von A. v. Keller im Namen der Sezession dementierte Behauptung, daß ihm die Präsidentschaft der Münchener Sezession durch Professor Piglhein 1893 angeboten worden sei. Als Zeugnis dafür bringt er eine Erklärung des Akademieinspektors A. Croner, der seinerzeit Professor Piglhein zu ihm geführt hatte, und dem A. v. Werner dann jenes fragliche Anerbieten Piglheins wiedererzählt hat. Da es sich also damit nicht um das Zeugnis eines direkten Ohrenzeugen der Unterredung zwischen A. v. Werner und Professor Piglhein handelt, so wäre ein Verhören oder eine Selbsttäuschung A. v. Werners in diesem Punkte nicht ausgeschlossen. Was er aber im übrigen über das damalige Projekt der Münchener Sezession, in Berlin eine Zentrale zu gründen und ein eigenes Gebäude zu errichten, beibringt, scheint wohlbegründet zu sein.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang | 1903/1904 | Nr. 22. 22. April

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZWEI BRIEFE MORIZ SCHWINDS UND EINER VON W. LUBKE AN FRIEDRICH PRELLER

Mitgeteilt von *Julius Gensel*

Die beiden deutschen Maler, deren hundertjährige Geburtstage in das erste Drittel dieses Jahres fallen, Moriz Schwind (geb. 21. Januar) und Friedrich Preller (geb. 25. April), hatten gegenseitig liebevolles Verständnis für die Eigenart und die Arbeiten des andern und standen in freundschaftlichem Verkehr. Prellers Anregung war es wohl auch wesentlich zu danken, daß die Ausschmückung eines Teiles der Wartburg nach deren Wiederherstellung dem Meister Schwind übertragen wurde. Preller, der seiner Geburtsstadt Eisenach immer in Liebe zugetan blieb, hatte schon seit 1840 der Frage der Erhaltung der alten Burg, die damals die Spuren böser Zeiten deutlich an der Stirn trug, seine Aufmerksamkeit zugewandt. Zunächst war er dazu angeregt worden durch den Maler Alexander Simon, der mit ihm am Wielandzimmer in Weimar arbeitete und vorher mit Schwind am Münchener Königsbau beschäftigt gewesen war und der schon damals einen Plan für die Wiederherstellungsarbeiten entworfen hatte. Der Erfüllung näher gerückt wurde der Gedanke, als Prellers Freund Bernhard von Arnswald Kommandant der Wartburg geworden war. Die Verhandlungen mit Schwind wurden teils durch Preller, teils durch den mit beiden befreundeten Franz von Schober gepflogen, der dem Franz Schubertschen Freundeskreise angehört hatte und jetzt abwechselnd in Wien, in München und in Weimar lebte.

Die beiden nachstehenden Briefe von Schwind an Preller beziehen sich auf diese Verhandlungen. Sie zeigen uns den echten Schwind, der die Bitterkeit über die vielfach ihm entgegentretende Verkennung mit trotzigem Humor und mit dem Bewußtsein überwindet, noch treue Freunde zu haben. Ich gebe sie mit allen Eigenheiten des Stils, der Rechtschreibung und der Interpunktion wieder.

I.

München, 30t Nov. 1851.

Verehrter Herr und lieber Freund! der doch noch an mich denkt und mir etwas zutraut — Dinge die ich zu erleben mir so ziemlich abgewöhnt habe. Ihr denkt also noch an eine Ausmalung der Wartburg? Gut, an mir solls nicht fehlen. Meine Bedingungen, die billigsten in der Welt, sind dem H. Erbgroßherzog nicht fremd. Ich habe an Schober, den allerbestens zu grüßen, Anfangs des Jahres 1850 geschrieben, daß ich in 5 längstens 6 Jahren, für jährliche 3000 Thaler, soviel in die Wartburg hineinzumalen mich verpflichte als irgend honetter Weise drin Platz hat. (Den für Luthersachen bestimmten Ritterbau nicht mit eingerechnet.) Dabei ist zu bedenken, daß ich um das versprochene zu leisten Hülfe bezalen muß, und ich habe ein Paar treffliche Bursche, Reisekosten und sonstige Ausgaben nicht zu vergessen. Darauf können Sie sich berufen. Wenns einer um einen Groschen billiger machen will, so laßt ihn um Gotteswillen nicht hinein den er verschmierts, und bettelt euch doch noch mehr heraus.

Meine Aufgabe ist mir den Gedanken an die Verwirklichung der Wartburg Idee so fern als möglich zu halten. Nichts kann wiederwärtiger sein, als an einem Werke in Gedanken arbeiten, und dann plötzlich abspringen zu müßen. Ich habe an dem einenmale genug. Ich fürchte es wird nicht am Gelde scheitern, aber an der Unvereinbarkeit der nationalen Forderungen der Wartburg, darunter ich den Stoff verstehe, mit dem was man jetzt heißt: malen können. Ich kann dieses plumpe und cokette Geschmier nicht brauchen, das zu arm und zu unbeweglich ist, um irgend künstlerische Ideen damit auszudrücken; wie denn auch die belgischen Erfinder dieser Jauche an Gedanken und Harmonien Armuth ziemlich die akademische Römerzeit überbiethen. Es nützt aber nichts davon zu reden, ebensowenig, als von deutscher Sprache zu reden war, in Zeiten wo ein reines Latein des Deutschen höchste Zierde, ein Germanismus im Ausdruck, der unauslöschlichste Makel war. Das paßt auf unsre Zustände, wo mit dem Ausdruck »altdeutsch« ein Bild am gründlichsten abgeurtheilt ist.

(Hier folgen Mitteilungen über Aussee, wohin er den Freund eingeladen hatte, über einen Pokal, an dem er gerade arbeitet, und über Unwohlsein der Gattin.)

Außer Schaller komme ich kaum mit Malkünstlern

zusammen, eher noch mit den Musikanten. Es ist als ob alles was Begeisterung heißt mit Asphalt zugeschmiert und verklebt wäre. Jeder weiß was anderes von Farbe und wieder Farbe und am Ende ist alles voll Dreck, und die Stadt München wird demnächst eines sanften Todes verblichen sein. Alles in Weimar bei Ihrer verehrten Frau angefangen bitte ich herzlichst zu grüßen. Ein Besuch würde zu den angenehmsten Dingen gerechnet werden. Vielleicht mache ich es möglich. Bis dahin schönsten Dank, und Freude und Erfolg.

Ihr alter Freund Schwind.

II.

München, 31t Maj 1852.

Sehr verehrter Freund Preller!

Vorgestern erhielt ich einen Brief von Freund Schober des Inhalts, daß S. kgl. Hoheit gesonnen wären drei Jahre hindurch 3000 Th. an die Ausmalung der Wartburg zu wenden, nebst der Anfrage ob in diesem Zeitraum eine würdige Ausschmückung des Saales möglich sei. Ich antwortete sogleich an Schober, für den Fall aber daß er schon abgereist sei vermelde ich, angewiesenermaßen an Sie: daß ich mit *der nöthigen Reduktion* meiner auf 5 Jahre berechneten *sehr* reichen Anordnung, herstellen kann. In einem Jahr das große Bild, im zweiten den übrigen Saal, wobei die projektierten Einzelfiguren 14 an der Zahl wegblieben, im dritten endlich das für die Laube von S k. Hoheit verlangte Niebelungenlied, 14 Bilder. Dabei *hoffe* ich noch im Saale der Landgräfin die hl. Elisabeth herzustellen und auf einzelne Sagenbilder Rücksicht nehmen zu können. Auf viel Helfen laßen, ist nicht zu rechnen da mirs nicht gleich einer recht macht, ich mit componiren nicht lange[1]) und an Geld mir gar nichts bliebe. Fluch dem Erfinder der fabricirten Kunst. Es giebt nichts als liebloses Zeug.

Zur Erklärung der mir von Schober vorgeworfnen, unergründlichen Seitenhiebe und Gedankensprünge mag einigermaßen dienen, daß sehr stark, von einer Bewerbung Kaulbachs um die Wartburg die Rede war, wovon ich natürlich nichts sagen wollte und das mir den ganzen Handel sehr verleidete.

So solls also jetzt doch Ernst werden! Wenn mir der Erbprinz vertraut, an mir solls nicht fehlen. Auf ein Paar Bilder mehr oder weniger kommts auch nicht an wenn ich einmal dran bin. Ich erwarte nur einen bestimmten Auftrag, um die Sache in die Hand zu nehmen. Empfehlen Sie mich bestens der Frau Gemalin H. und Frau Hummel Frl. Bouterweck deren Epheu wunderbar gedeiht ihren werthen Hausnachbarn und schreiben recht bald

Ihrem alten Freund

Schwind.

1) Gemeint ist, daß ihm das Komponieren nicht so rasch von statten gehe, um mehrere Gehilfen mit der Ausführung zu beschäftigen, wie er nach dem I. Briefe beabsichtigt hatte.

W. LÜBKE AN FRIEDRICH PRELLER

Unter den Schriften, die aus Anlaß des hundertjährigen Geburtstages Friedrich Prellers erschienen oder noch im Erscheinen begriffen sind, nimmt die von seinem Schwiegerenkel Walther Witting veröffentlichte: »Künstlerisches aus Briefen Friedrich Prellers des Älteren« (Weimar 1903) insofern einen besonderen Rang ein, als sie eine Fülle intimer Äußerungen des Künstlers über seine eigenen Arbeiten, über andere Künstler und Kunstwerke und über das Wesen der Kunst enthält.

In einem darin abgedruckten Briefe vom 30. Dezember 1858 erwähnt Preller einen Brief, den er Tags zuvor von W. Lübke aus Rom empfangen hatte. »Er ist«, sagt Preller, »von so tiefem inneren Gehalt und voll von Wahrheit und Überzeugung, daß ich ihn der Welt gönnen möchte, dabei so prächtig geschrieben, daß man ihn, wie er ist, dem Druck übergeben könnte. Lübke war reif für Italien und Rom insbesondere, was eigentlich wenigen passiert.« Auch heute noch wird es vielen Lesern willkommen sein, diesen Brief kennen zu lernen; der hundertjährige Geburtstag gibt dazu schickliche Gelegenheit. Zuvor noch ein paar Worte über das Verhältnis zwischen dem Schreiber und dem Empfänger des Briefes.

Lübkes persönliche Bekanntschaft hat Preller erst im Februar 1858 gemacht. Ein Jahr zuvor hatte er ihn aus den Besprechungen der ersten Umarbeitung seiner Odyssee-Landschaften kennen gelernt. Auf Veranstaltung der mit der Familie Preller befreundeten Frau Anna Storch waren diese, sieben an der Zahl, dazu noch einige Seestücke, lauter Kohlezeichnungen, in Berlin ausgestellt worden — nach langem Widerstreben Prellers, der kein Freund von Ausstellungen war und noch weniger ein Freund der Stadt, in der ein Kaulbach vergöttert und ein Cornelius verkannt wurde. Zu seiner nicht geringen Überraschung fanden die Landschaften in Berlin begeisterte Aufnahme, die Ausstellung wurde als ein Ereignis begrüßt, und besonders waren es zwei Aufsätze von Lübke, ein kürzerer in einer Tageszeitung, ein längerer im »Deutschen Kunstblatt«, die ihn herzlich erfreuten, weil er darin zuerst klar und überzeugend ausgesprochen fand, was er seit Jahrzehnten mit heißem Bemühen erstrebt hatte. Von Karlsbad aus schrieb Preller an die Freundin, die ihm alle Berichte treulich geschickt hatte, mit dem Verfasser dieser Aufsätze möchte er wohl eine Kunstreise machen; »wir würden uns«, fügt er hinzu, »viel zu erzählen haben«. Im Februar 1858 fand wieder eine Ausstellung des inzwischen auf 14 Darstellungen erweiterten Odyssee-Zyklus statt; zugleich folgte Preller selbst der Einladung nach Berlin und lernte in einem erlesenen Kreise Lübke persönlich kennen; bezeichnend für die gegenseitige Anziehung ist, was Lübke an Preller kurz danach, unter dem 2. März, schreibt: »Mich besticht nicht eine Freundschaft zugunsten Ihrer Werke, sondern Ihre Werke haben mich zuerst zugunsten Ihrer ganzen Persönlichkeit bestochen, so daß ich die liebenswürdige freundschaftliche Gesinnung, mit der Sie mich beglückt haben, aufs höchste zu schätzen weiß. Bei Ihnen ist ohnehin alles notwendiger Ausdruck, unmittelbarer Ausfluß desselben Wesen; wer Ihre Werke liebt, muß auch Sie lieben.«

Bei der großen Münchener Ausstellung des Jahres 1858 waren Prellers Odyssee-Zyklus und Schwinds Sieben Raben die hervorragendsten unter den Werken lebender Künstler. Jene hatten, wie auch Lübke bemerkt, anfangs einen sehr ungünstigen Platz erhalten, so daß sich Preller, als er später selber nach München kam, zu einer sehr deutlichen Eingabe an die Kommission veranlaßt sah: wenn man sie nicht anständig unterbringen könne, möge man sie sofort

einpacken lassen, um einem würdigeren Werke Platz zu machen. Das half. Jetzt sind die Kohlezeichnungen, um zwei weitere vermehrt, im Besitz der Königl. Nationalgalerie in Berlin.

Nun der Brief, der vom 18. Dezember 1858 aus Rom, Monte Caprino 132, datiert ist:

Mein verehrter Freund!

Lange habe ich mir unterwegs vorgenommen, Ihnen einmal zu schreiben, denn es drängte mich, einem so mitfühlenden und mitverstehenden Freunde wie Sie ein Zeugniß von dem Glück zu geben, das ich auf dieser Reise empfinde; allein die Unruhe und Bewegung, in der man bis Rom stets auf's Neue hin und her geworfen wird, ließ mich nicht zu der nöthigen Muße kommen. Seit ich — nun schon über einen Monat — in Rom festen Fuß gefaßt, ist etwas von der wunderbaren Ruhe dieser ewigen einzigen Stadt über mich gekommen; ich vermag um mich zu schauen, um auch genießend meines Glückes froh zu werden, und nun tritt auch das Verlangen und Bedürfniß nach Mittheilung in seine Rechte. Dazu kam vollends, daß ich kürzlich in der Zeitung auf's Freudigste durch die Nachricht überrascht wurde, Ihre Odysseecompositionen würden nun doch in Weimar zur Ausführung kommen. Dies hat mich so lebhaft bewegt, daß ich schon mehrmals selbst im Traume mich damit beschäftigte, und obwohl ein kürzlich von Roquette erhaltener Brief keine Sylbe von diesem so freudigen Ereigniß erwähnte, so zweifle ich doch nicht an der Richtigkeit desselben. Wie ich mich darüber freue, wie ich mit meiner Frau darüber gejubelt habe, brauche ich Ihnen kaum zu sagen. Also von ganzem Herzen Glückauf! und ein Füllhorn von Gesundheit, Freude und Kraft über Sie zur ungehemmten Vollendung der schönen Aufgabe.

Wie oft habe ich überhaupt auf dieser Reise schon lebhaft Ihrer gedenken müssen! Eine italienische Reise ist keine Reise, es ist ein neues Leben, eine Wiedergeburt in eine erhöhte Existenz. Die eigentlich höchsten Begriffe der Kunst gehen Einem hier erst auf, und wenn man so allmählich mit offener Seele immer weiter und weiter zieht, so ist es als ob enge Schranken des früheren vermeintlichen Erkennens leise zurückwichen, der Horizont immer weiter sich dehnte, die ganze große Kunstwelt immer klarer und bestimmter in ihrem Zusammenhange sich dem Staunenden erschlösse. Und indem man sein Erkennen mit den Dingen wachsen fühlt, tritt die eigne Persönlichkeit immer stiller zurück, man fühlt eine ruhige Seligkeit im Erkennen und Genießen, und eine Stimmung wie die des Elysiums bei den Alten kommt über Einen.

Dies Alles habe ich aber erst in Rom, erst seit Kurzem an mir erfahren. Natürlich! das ganze obere und mittlere Italien (mit Ausnahme von Venedig) ist wunderbar genug wie die nothwendige Vorschule für Rom; erst nachdem man dort alle Voraussetzungen kennen gelernt, mag man hier die reifen Früchte des herrlichen Baumes genießen, und daß ich redlich unterwegs gearbeitet habe, um mich für die Aufnahme des Höchsten in Rom zu befähigen, darf ich bekennen. Hier freilich ist dieses Höchste so gewaltig, so reich und groß, daß man eine Zeitlang den Kopf verliert, wie wenn plötzlich mehrere Sonnen am Himmel erschienen und zugleich gesehen sein wollten. Jeder Tag bringt neue Eindrücke erhabenster Art, so daß man lauter Festtage erlebt, deren Reihe unabsehbar erscheint.

Unsre Reise hat bis jetzt unter den günstigsten Auspicien ihren Verlauf genommen. Gutes Wetter zumeist, beim schlechten aber und bei manchen Beschwerden und Unannehmlichkeiten guter Humor, dazu endlich als seltenstes Glück die angenehmste, eben so liebenswürdige als fördernde Reisegesellschaft, mehr kann den Sterblichen nicht beschieden werden. Wenn nun nur noch Eins kommt: Verlängerung meines Urlaubs, der schon Ende April abläuft, dann muß ich mich nach einem Ring des Polykrates umschauen.

Wir nahmen unsere Route über München, wo ich der großen Ausstellung wegen 8 Tage Rast machte. Ob Sie, verehrter Freund, nachher auch noch dort gewesen sind, weiß ich nicht. So viel ist gewiß, daß eine solche Ausstellung noch nicht erlebt wurde. Die deutsche Kunst hielt sich hier den Spiegel vor: ob Manche heilsam erschrocken sind, als sie ihr Bild sahen, weiß ich nicht; wer aber sehen *wollte*, der konnte genug lernen, konnte erkennen wo das Große und Wahre unsrer Kunst liegt, wo das Schillernde, Gleißende, Unwahre. Mit inniger Erbauung habe ich auch da wieder vor Ihren Werken gestanden — die nur leider keinen gebührenden Platz gefunden hatten; Sie und Ihre Geistesverwandten in Landschaft und Historie waren die Lichtpunkte, bei denen ich immer wieder Erquickung und Erholung schöpfte, wenn der bunte Wirrwarr der großen Masse mich zerstreut und gequält hatte.

Von München aus schloß sich Freund Lützow an uns an, um die Reise bis Florenz mitzumachen, und am Bodensee trafen wir Schnaase mit seiner Frau, die mit uns die Lombardei sehn wollten. So waren wir eine vollzählige Reisegesellschaft, mannigfach genug im Einzelnen unterschieden, im Ganzen aber von denselben Wünschen erfüllt, nach denselben Zielen strebend und also trefflich harmonirend. Aeußerlich kam noch der Vortheil hinzu, daß wir uns immer selbst einen Wagen nehmen und unsre Route nach unserm Ermessen einrichten konnten, was dem Einzelnen, falls er nicht sehr viel aufwenden darf, unmöglich ist. Einige Tage verlebten wir an den köstlichen Ufern des Comer Sees und schwelgten mehr in Natur als in Kunst, dann gingen wir nach Mailand, wo außer den reichen Schätzen der Kirchen die schönen Werke der Brera und endlich Lionardo's trotz aller Zerstörung doch unverwüstliches Meisterwerk uns fesselten. Hier lernte ich zuerst den Zauber kennen, den jede italienische Stadt durch ihre fest abgegränzte Eigenartigkeit, durch den scharf individuell ausgeprägten Lokalcharakter ihrer Kunst ausübt. Dadurch allein ist es gekommen, daß das Ideal der Schönheit in der italienischen Kunst auf so viel verschiedenen Wegen erreicht worden, daß lauter selbständig durchgebildete Schulen, jede für sich anziehend und berechtigt, in schöner Freiheit neben einander sich entfalten konnten. Dieselbe Erfahrung wiederholte sich, nachdem wir Pavia mit seiner unvergleichlichen Certosa und das vielfach interessante Piacenza, das ehemals durch die Sixtinische Madonna beglückte, gesehen hatten, in Parma, wo das Studium Correggio's allein uns mehrere Tage festhielt. Wie ganz anders steigert sich in uns der Begriff solcher Meister, wenn wir sie aus ihren großen Heldenthaten, den Fresken, kennen lernen! Gegen diese Riesenwerke kommen mir die Staffeleibilder nur wie die, allerdings köstlichen, Resultate müßiger Nebenstunden vor, so überwältigend ist das Leben und die Gedankenfülle in den großen Wand-Compositionen. Und in der älteren Zeit, wo diese Arbeiten noch mehr überwogen, kann man schlechterdings einen Meister nur aus seinen Fresken kennen lernen, wie ich dies am schlagendsten in Santa Maria Novella zu Florenz erfahren, wo Orcagna zu derselben Zeit das große Wandbild in der Capelle Strozzi und die Altartafel daselbst gemalt. Auch letztere ein gediegenes Werk, hoch unter seines Gleichen in jener Zeit

hervorragend, aber wie mächtig an Freiheit, Gewalt und Größe übertroffen durch das Wandbild!

Weiterhin sahen wir zusammen, uns nördlich rückwärts wendend, Mantua, wo wieder die energische bewegliche Persönlichkeit des Giulio das Hauptinteresse in Anspruch nahm; sodann das köstliche Verona, unter allen italienischen Städten vielleicht die reizvollste, anmuthigste, wenn man die größten Hauptstädte ausnimmt. In Brescia lernten wir die liebenswürdige, milde Erscheinung des Moretto so recht schätzen und sahen in dem ausgegrabenen herrlichen Tempel eine antike Bronze-Victoria, lebensgroße Statue, von schönster Arbeit. Von hier eilten wir, im Fluge Mailand abermals berührend, nach Genua, dessen entzückende Lage und stolze Paläste uns beim sonnigsten Wetter mehrere Tage erfreuten.

Von Genua fuhren wir in einer wundervollen Nacht, die noch durch den Glanz des Kometen verherrlicht wurde, nach dem gesegneten Toskana, wo uns zunächst Pisa mit seinem Dom und dem unvergleichlichen Campo Santo fesselte. Hier zum ersten Male trat in großartigster Weise die florentinische Malerei mit ihren riesigen Fresken mir entgegen, und neben der erschütternden Größe des Orcagna behielt auch die unerschöpfliche Anmuth des Benozzo, des liebenswürdigsten unter den Florentinern, ihr Recht.

Sodann kam Florenz, und hier ging nun der Kunsthimmel recht strahlend auf, und neben Giotto und Fiesole, Sandro und Filippo, Orcagna, Masaccio und Ghirlandajo stellte sich Ghiberti, Rafael und Michelangelo, so vieler Anderen, die dazwischen lustig funkeln und glitzern, nicht zu gedenken. Mit täglich größerem Erstaunen nahm ich die Festigkeit und Consequenz wahr, mit welcher sich hier, in der Wiege der modernen Kunst, Glied an Glied in der Kette zusammenschließt, so daß von Cimabue an bis auf die letzten und höchsten Spitzen ein nirgend unterbrochener, stetiger Zusammenhang waltet. Da mußte sich die Kunst wohl zu so staunenswürdiger Höhe entwickeln!

Ende October wandten wir uns von Florenz südwärts. In Siena lernten wir neben den trefflichen Architekturen den edlen, schönheiterfüllten Sodoma kennen; in Orvieto sodann war nicht bloß der Dom mit seiner in ihrer Art unerreicht dastehenden Façade, sondern auch seine Marienkapelle mit den herrlichen Fresken des Fiesole, der nirgends feierlicher und schöner, und des Signorelli, der nirgends titanenhafter und überwältigender ist, für uns vom tiefsten Eindruck.

Und endlich, am 5. November war's, und nie werd' ich den Tag vergessen, that Rom sich vor uns auf, und als im klarsten Sonnenlicht Sankt Peter's Kuppel majestätisch über dem Janiculus vortrat, da empfanden wir ein Entzücken, ein Gefühl frommer Seligkeit wie Pilger, die am ersehnten Ziel endlich angelangt. Ueber Rom hinaus, meinte meine Frau, brauche es eigentlich nichts mehr zu geben, und Neapel und was sonst noch komme, sei eigentlich überflüssig. Es ist wahr, daß wir schon mit Schrecken an den Tag der künftigen Abreise denken, ja als wir zur Porta del Popolo einzogen, fühlte ich vorahnend schon den Schmerz der einstigen Trennung. So lange aber das gütige Geschick mich hier läßt, will ich mich dieses einzigen Lebens freuen und nicht müde werden, täglich das Herrlichste anzuschauen, was der Menschengeist ersonnen. Als ich Rafael's Stanzen zum ersten Male sah, glaubte ich Größeres nie wieder zu finden; aber als ich in die Sixtina kam, wußte ich, daß Michelangelo's Decke doch das erhabenste Werk der Malerei ist, nach welchem man für die ersten Momente selbst Rafaels Stanzen vergißt. Nur mit seinem Moses kann ich mich gar nicht zurechtfinden; seine Medicäergräber in S. Lorenzo zu Florenz sind mir das Höchste, aber der Moses hat etwas äußerlich Gewaltsames[1]), was ich nur dann mächtig berechtigt finden würde, wenn die Bildung des Kopfes neben der titanenhaften Energie auch noch eine höhere Intelligenz verriethe. So aber scheint mir der Ausdruck geistig etwas zu niedrig gegriffen. Allerdings eine ganz subjektive Empfindung. Was nun vollends das Alterthum betrifft, sowohl die trotz aller Verstümmlung noch in jedem Rest grandiosen Bauten, als auch die zahlreichen Sculpturen, welche der Vatican enthält sammt all' den übrigen Sammlungen, so weiß man wirklich kaum, wo anfangen und wo aufhören. Aber lernen kann man hier, wenn man Zeit hat, wie nirgend sonst, und wem hier die Augen nicht aufgehen, der hat gar keine. Ich hoffe, daß ich als ein Sehender von Rom zurückkehre.

Von modernen Künstlern habe ich nur Cornelius aufgesucht, bei dem wir öfter den Abend zubringen, und dessen unversiegbare Lebenskraft und Geistesfrische unendlich erquickend sind. Er arbeitet unverdrossen an seinen Predellen für die erste Wand des Campo Santo, und Alles, was er macht, ist unverwelklich und jugendfrisch. Von Ihnen sprach er mit großem Respekt, und wenn er das thut, so ist auch immer Etwas dahinter. Er scheint mir durchaus wahr, scharf und gerade. So freute er sich denn auch sehr über das, was ich ihm über Ihre neuen Odyssee-Compositionen erzählte.

Hoffentlich lassen Sie, verehrter Freund, mir nächstens nun auch ein Blättchen über die Alpen flattern, das mir Kunde gebe von Ihrem Leben und Schaffen. Es würde mir die größte Freude sein, Gutes von Ihnen zu hören. Für heut aber sei's genug, und ich will Ihnen nur noch zum schönen Weihnachtsfeste und zum Antritt des neuen Jahres die herzlichsten Wünsche und Grüße für mich und meine Frau an Sie und Ihre verehrte Frau hinzufügen, sowie die Versicherung der treuen Gesinnung, mit der ich bleibe

Ihr

aufrichtig ergebener
W. Lübke.

ZUR DONATELLO-KRITIK

In *G. Swarzenskis* Besprechung meiner kleinen Donatello-Monographie (»Kunstchronik«. Nr. 12; 15. Januar) finden sich einige Stellen, die nicht mehr lediglich als Beurteilung des gegebenen Einzelfalles anzusehen sind, sondern allgemeine Grundsätze aller kunsthistorischen Arbeit berühren, und gerade sie werden in dieser Kritik mit einer überraschenden Sicherheit als etwas »Natürliches« und »Selbstverständliches« verkündet.

Dagegen möchte ich Einspruch erheben: sachlichen, nicht persönlichen!

Die erste Bemerkung dieser Art betrifft die St. Georg-Statue. Über ihren Kunstwert besteht kein Zweifel: seit fünf Jahrhunderten ist er lebendige Wahrheit. Auch Swarzenski nennt den »Georg« eine »prachtvolle Figur«, ein »ungemein glückliches Werk«. Aber er meint dann, eben deshalb hätte es sehr lehrreich sein müssen, zu zeigen, »wie unendlich viel hier noch zu wünschen übrig blieb«, und »gerade auch angesichts eines breiteren Publikums«. —

Ich könnte hierauf mit einer bekannten Warnung

1) Preller weist in seinem Reisetagebuch (1859/61) darauf hin, wie ganz anders der Moses wirken würde, wenn er höher und in eine weniger kleinliche Umgebung gestellt wäre.

Winckelmanns erwidern; denn es ist meines Erachtens recht gefährlich, vor einem volkstümlichen Meisterwerk besonders eingehend den Merker zu spielen. Die Grenzen, vor denen Donatello bei diesem Werke Halt machte, glaube ich genügend bezeichnet zu haben. Ausdrücklich betonte ich, daß es jenseits der Gebundenheit der Georgs-Statue »noch eine *Welt* von Bewegungsmöglichkeiten gibt, die erst Michelangelo ganz entdeckte«. Es frägt sich jedoch, ob die Feststellung dieser kunstgeschichtlichen Tatsache dazu berechtigt, die im St. Georg verkörperte Kunst als unvollkommen zu tadeln. Ich halte den Georg noch immer für die »erste befreiende Tat Donatellos, mit der ein neues Menschengeschlecht in die Renaissancekunst eintritt,« für Donatellos Heldenstück; und ich bitte meinen Kritiker, mir zu zeigen, »wie unendlich viel (!) hier noch sowohl in der Durchbildung der Einzelformen, wie vor allem in der Durchführung des plastischen Motives zu wünschen übrig bleibt«!

Nur darf er dann nicht als Mängel rügen, was mir aus weiser Beachtung des Zweckes und des Standortes hervorgegangen erscheint. Und damit komme ich auf den ersten Streitpunkt, bei dem nicht mehr nur persönliche Ansicht entscheidet, sondern eine Grundanschauung aller Kunstkritik. Es ist der »*dekorative* Standpunkt«, der, nach Swarzenski, die »Langsamkeit«(?) in Donatellos Entwickelung verschuldet und seine »statuarische Kunst« gehemmt hat. Ob dieser »dekorative Standpunkt« jetzt »so beliebt« ist, weiß ich nicht, wohl aber, daß er bei einer Nischenstatue an der Außenwand eines Gebäudes *stets* berechtigt ist.

Doch: was heißt hier »dekorativ«? Es scheint, daß in der verschiedenen Deutung dieses Wortes der Hauptgrund für das offenbare Mißverständnis liegt. Es handelt sich hier um sehr gefährliche Grenzgebiete, um die laxe Nomenklatur unserer Kunstkritik. Vielleicht ist es besser, solche vieldeutigen Stichworte ganz zu meiden, wie wir uns ja schon daran gewöhnt haben, das Wort »Schönheit« von ästhetischen Erörterungen möglichst fern zu halten. Im Text verwandte ich das Wort »dekorativ« ausdrücklich nur in seinem »wörtlichen Sinne«, als »schmückend«. In der Tat kam es den Auftraggebern Donatellos selbst vor allem darauf an, den Bauten — dem Dom und dem Campanile — statuarischen Schmuck zu schaffen; die Urkunden sprechen oft nur ganz allgemein von »einer« »Marmorfigur« oder von »einer« »Prophetenstatue«. Eine Begriffsbestimmung des Wortes »dekorativ« könnte vielleicht davon ausgehen, daß ein Kunstwerk sichtlich als Ergänzung eines anderen Ganzen entworfen sei. Bei einer Statue bedeutet das vor allem: Berücksichtigung des Standortes, an, in oder auf der Wand. Das ist Donatellos alter Ruhm. Und diese Berücksichtigung des Standortes ist für den Bildner meines Erachtens unter allen Umständen förderlich. Sein Werk erhält dadurch den festen Bezirk, in dem es »wirken« soll; er muß es von vornherein als Ganzes und zugleich als Teil eines größeren Ganzen sehen.

Aber so sah auch Michelangelo seinen »Moses« und seine »Capitani« — und trotzdem wird es niemandem in den Sinn kommen, sie »dekorativ« zu nennen: sie sind Spitzen *monumentaler*[1]) Kunst, denn sie wirken auch losgelöst von ihrer räumlichen Umgebung vollkommen, in ihrer königlichen Selbstherrlichkeit so in sich abgeschlossen wie ein freistehendes Denkmal. *Ihre* »dekorative« Verwendung in den Mauernischen ist bei ihrer künstlerischen Wirkung nur etwas Accidentelles, nichts Integrierendes. Bei Donatellos Georg spielte sie dagegen eine unvergleichlich wichtigere Rolle. Die Breite und Schwere des Ganzen, die geringe Differenzierung der Formen, die Wucht des Stehens und die Frontalhaltung des Schildes — das alles sind einerseits prächtige, volkstümlich verständliche Charakterzüge des darzustellenden Helden »auf der Wacht« — andererseits aber auch Wechselbeziehungen zwischen der Figur und der Mauer. Den vollen Eindruck, den der Meister beabsichtigte, macht diese Statue nur in ihrer Mauernische. Aber gerade dadurch hat er in diesem gegebenen Falle das Beste getan, was der Mensch überhaupt tun kann: das Rechte am rechten Platz! Das allein wollte ich betonen — mag man es nun »dekorativ« nennen oder nicht.

Und das soll für die »eigentlich statuarische Entwickelung des Künstlers« (soll heißen: für die Entwickelung von Donatellos statuarischer Kunst) »*selbstverständlich* ein Hemmnis« sein?

Wiederum handelt es sich um den streitigen Sachwert eines Wortes. Soll »statuarisch« nur heißen: dem Wesen der Freifigur entsprechend, der »Rundplastik«, die als solche auf freiem Platze nur ganz gewürdigt werden kann, wenn man sie umschreitet? Der »Stolz« der Bildnerei im Sinne Justis? Oder soll es heißen: »die Konzentrierung der Freifigur, insbesondere ihres geschlossenen Umrisses, auf flächenhafte Fernwirkung«? Im Sinne Hildebrandts? — Ich selbst habe bei dem Versuch, Donatellos Statuen für die Dombauhütte und Or San Michele zu charakterisieren, den Begriff des Statuarischen wiederum nur wörtlich im Sinne von »Standfigur« gebraucht, wie ihn Willy Pastor faßt. Das Prachtvollste am »Georg« ist die Art, wie er »dasteht«. Es ist die »Ponderation«. Und wenn man auf diese hin den St. Georg mit dem Marmor-David oder gar mit den Giebel-Statuetten des Domportales vergleicht, dann muß man doch wohl »die Riesenschritte des Genies« anerkennen.

Beim St. Georg entspricht diese Stand*art* in unübertrefflicher Weise dem Stand*ort*. Allgemein aber ist dabei die Frage, ob es sich um eine Nischenfigur mit Frontansicht oder um eine Freifigur mit allseitiger Wirkung handelt, gleichgiltig. In der Ponderation der Figuren konnte auch jeder Maler das Gleiche leisten. So betont Vasari diese selben Gesichtspunkte auch für die Gestalten in den Fresken Masaccios. Rundfiguren, die man in der Nähe umschreitend betrachten soll, hat Donatello verhältnismäßig selten geschaffen. An erster Stelle wären der Bronze-David, der Martelli-Johannes und der Gattamelata zu nennen. Die »Judith« ist als »Freigruppe« entschieden verfehlt. — Sollen diese Werke allein Donatellos »statuarische Kunst« zeigen? Das meint Swarzenski offenbar nicht, denn an andrer Stelle spricht er gleichwertig mit der »statuarischen« Kunst ganz allgemein von der »Durchführung des plastischen Motives«, also doch etwa von Ähnlichem wie »Standart« und »Ponderation«. Dann aber führt das Wort »statuarisch« hier überhaupt irre. Der Gegensatz zu: »dekorativ« müßte lauten: »monumental«. Will Swarzenski den »Georg« aber etwa »unmonumental« nennen?

Eine andere Frage bleibt freilich, ob die Entwickelung des statuarischen Problems wirklich, wie Swarzenski sagt, »in jedem Bildhauerleben den Schicksalsfaden bildet« und vollends in dem Donatellos. Ich glaube, daß Donatello als Erzähler *mindestens* ebenso groß ist wie als Statuenbildner, und es ist doch bezeichnend, daß gerade seine *Reliefkunst* die kunsthistorische Arbeit immer von neuem lockt. Das Grundproblem heißt: Donatello, der Menschen-

1) Wie verschieden man die Worte »dekorativ« und »monumental« deutet, zeigt z. B. die Tatsache, daß *Vöge* seinem grundlegenden Buch, in dem er die »Mauerplastik« nicht nur »als die Bestimmung, sondern als das Wesen der mittelalterlichen Plastik erweist«, den Titel gab: »Die Anfänge eines *monumentalen* Stils«!

bildner, der Darsteller des Lebens, im Einzeldasein und im Geschehen. —

»Dekorativ« und »statuarisch« sind dehnbare, leicht mißverständliche Begriffe. Nicht minder sind es heut bereits die Bezeichnungen von Stilperioden. Der Begriff »gotischer« Plastik ist für die französische und deutsche Bildnerei kaum noch anwendbar; er ist es auch nicht für die italienische. Gleichwohl spricht Swarzenski von »den« Gotikern unter den Florentiner Bildhauern, also doch wohl von Meistern wie Giovanni di Piero Tedesco? oder wie Niccolò d' Arezzo? oder wie Nanni di Banco? — Jedenfalls schreibt er diesen »Gotikern« den »gekrollten Rand am Mantel«, den auch Donatellos S. Markus aufweist, zu. »Von Donatellos Vater, dem Tuchspanner, frischweg in das Atelier des Sohnes genommen« (Schmarsow) sei er »natürlich« nicht. Auch hier kann ich zum mindesten diese Verstärkung des Widerspruchs nicht zugeben; auch hier geht er über den Sonderfall hinaus. Zwei Mächte werden angerufen: hie Stilgefühl — hie Technik! Die letztere ist unbedingt die natürlichste. Der »gekrollte Rand« war an dem Stoffstück, das Donatello seinem Modell umwarf, zweifellos vorhanden; ihn zeigen auch ältere und gleichzeitige Statuen an Or San Michele. Weil der Mantelrand »wirklich« so aussah, oder weil dies Motiv dem gotischen »Formenwillen« entsprach?

Es sei erlaubt, mit Analogien zu antworten. Die Vertäfelungen gotischer Innenräume sind aus einzelnen vertikal gestellten Brettern zusammengefügt; diese sind nur so breit, wie der Baumstamm sie hergibt; die Fugen werden mit Leisten gedeckt. So sagt der Techniker. Der Stilhistoriker aber spricht von gotischem Stilgefühl, das auch die Wand in vertikale Schichten teilt. Er hat sicherlich recht, denn die Schichten könnten wenigstens in beträchtlicher Länge des Baumstammes ja auch horizontal sein; aber es ist darum doch nicht unnötig, die technische Grundlage zu erwähnen. — Ein anderes, der Textilkunst näheres Problem ist das des sogenannten Faltwerks (parchemin plié) an gotischen Möbeln. Der Techniker leitet es aus den Rillen des Hohleisens ab, der Stilhistoriker aus der Freude der Gotik am gefälteten Stoff. Recht haben beide. Materialstilistik und Stilgefühl kommen einander entgegen. Entscheidend wird beim echten Künstler allerdings das letztere. Donatello benutzte den »gekrollten Rand« des Tuchstückes nur so lange er im gotischen Formgefühl lebte. Später hat er diese kleinlichen Faltenzüge unterdrückt.

Tat er es unter dem Einfluß der Antike oder nach dem inneren Gesetz seiner eignen Entwickelung? Damit berühre ich den dritten Hauptpunkt, den Swarzenski an die Spitze seiner Kritik gestellt hat. Das Thema: »Donatello und die Antike« kann hier natürlich nicht behandelt werden. Meine Anschauung darüber weicht von der Swarzenskis keineswegs so weit ab, wie er aus meiner Monographie herausgelesen zu haben scheint. Dieses Mißverständnis haben die »allgemein charakterisierenden Stichworte« meiner Kapitelüberschriften verschuldet; und nur darüber sei mir noch eine Bemerkung gestattet, weil das wiederum allgemein methodologische Fragen betrifft. Ich habe jene Überschriften mit vollem Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit gewählt, da es mir darauf ankam, bei dieser populären Schilderung Donatellos die übliche, gleichmäßig hinfließende Erzählung vom »Leben und Wirken« durch eine tiefere Charakteristik der Werke selbst zu ersetzen. Donatellos Kunst ist in Wirklichkeit ebenso inkommensurabel wie die eines Rembrandt. Aber ich glaube, daß der bescheidene Hauptwert einer solchen knappen Monographie noch eher darin bestehen kann, die unendliche Mannigfaltigkeit der Werke — sei es selbst etwas gröblich! — unter allgemeine, dieser Kunst selbst entnommene Gesichtspunkte zu bringen, als sie alle einzeln richtig zu datieren.

Die Pflicht der Kunstwissenschaft Donatello gegenüber kann nicht durch ein populäres Büchlein eingelöst werden. Ebensowenig aber durch eine Kritik desselben, die einige der tiefsten Probleme dadurch noch erschwert, daß sie ihre einseitige Entscheidung als unbestrittene oder unbestreitbare Wahrheiten hinstellt. *ALFRED GOTTHOLD MEYER*

NEKROLOGE

André Hennebicq †. Am 31. März starb in Brüssel der Historienmaler André Hennebicq im 68. Lebensjahre. Er war in Tournai geboren, Schüler von Portaels, und hatte seinen ersten großen Erfolg auf der internationalen Ausstellung in Amsterdam 1871 mit dem Gemälde: Messalina vom Volke beschimpft. Dann folgten Bilder wie: Italienische Arbeiter bei Rom; Antoinette von Rosmael, den Reformierten die Bibel auslegend; Große Moschee in Tanger.

Der norwegische Maler **Christian Meyer Roß,** geboren in Flekkefjord am 22. November 1843, ist in Rom, wo er seit langem lebte, am 3. April gestorben. Er wählte die Stoffe seiner Historien- und Genrebilder, die besonders in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auch auf deutschen Ausstellungen, in München, Düsseldorf und anderen Städten, zu sehen waren, gewöhnlich aus der Zeit der französischen Revolution und des ersten Kaiserreiches.

Hugo Elkan †. Der Porträtmaler Hugo Elkan, ein geborener Frankfurter (1869) und Schüler der Akademie in Karlsruhe und München, unter Heiderich und Löfftz, ein sehr hoffnungsvoller und in Frankfurt a. M. und in London rasch zur Anerkennung gekommener Porträtist, ist am 8. April in seiner Vaterstadt gestorben. Eine schwere Erkrankung hatte ihn lebensmüde gemacht und in einem unbewachten Augenblicke öffnete er sich die Pulsadern und starb an Verblutung.

AUSSTELLUNGEN

Die deutsche Kunstausstellung in Bremen. Wenn sich der Kunstverein zu Bremen vorgenommen hatte, die diesjährige große Kunstausstellung so zu gestalten, daß sie Zeugnis ablegen sollte vom besten, was deutsche Künstler der Gegenwart schufen, so ist ihr das in vollem Maße gelungen. Es haben sich die namhaftesten Künstler hier oben an der Nordsee ein Stelldichein gegeben, keiner der hauptsächlichsten Vertreter süd-, mittel- und westdeutscher Kunst fehlt und der nicht geradezu berühmten, aber dennoch tüchtigen und sympathischen Künstlererscheinungen sind eine ganze Menge zu Gaste. — Da wäre es hübsch gewesen, wenn die Eröffnung der Ausstellung gleich mit der Fertigstellung der neuen Fassade hätte vor sich gehen können. Aber mit des Himmels und des Handwerkers Mächten, so scheint es, ist kein ewiger Bund zu flechten: Noch klopfen Steinmetzen und Maurer am Sockel des Gebäudes herum, so daß die wirklich wohlgelungene Fassade des Bremer Architekten E. Gildemeister nur erst halb zur Geltung kommt. Aber, das ist nur noch eine Sache weniger Wochen; dann steht der alte Kunsttempel am Wall im verjüngten Gewande da, der inneren Verjüngung sichtbares Zeichen. — Denn das werden nun auch wohl bald die früher so rabiaten Gegner der modernen Ära in Bremen einsehen müssen, daß es mit Bremen als Kunststadt in raschem Tempo bergauf geht; ein Erfolg, wie ihn die jetzige Ausstellung bedeutet, läßt sich nun einmal nicht leugnen. — Man kann höchstens nur noch die Feder aus der Hand legen und gar nichts zur Ausstellung sagen, wenn man sie nicht anerkennen will. — So geschehen vom

bisherigen Rezensenten der »Weserzeitung«, der modernen Richtung in Bremen eifrigstem Gegner.

Wenn es angängig ist, bei einer nationalen Ausstellung von einem bestimmten Gepräge zu sprechen, so findet dieses Gepräge der Bremer Ausstellung seinen eigentlichen Ausdruck in Klinger. Klinger ist der Künstler des seelischen Ausdrucks. Er ringt und sucht so lange, bis er den künstlerischen Ausdruck findet für den Gedanken, der ihn bewegt. Dieses Suchen und Ringen ist bei so manchem der hier vertretenen Künstler zu bemerken, ein Zug, der wohl niemandem so sehr wie dem deutschen Künstler anhaftet. — Oben im Kuppelsaale thront auf einfachem Sockel, umgeben von lebenden Pflanzen, die Klingersche Büste der Frau Asenijeff. Diese grünblauen Edelsteinaugen, diese halb geheimnisvollen, halb kindlich schönen Züge vergißt man nicht so leicht. Von Klinger dem Graphiker gibt eine Auswahl seiner besten Radierungen Zeugnis. Die reichhaltige Ausstellung, darunter Blätter, die in keinen weiteren Exemplaren mehr existieren, verdanken wir der Bereitwilligkeit des Vorsitzenden des Kunstvereins, Herrn Dr. H. H. Meier, der die Sammlung aus seinem Privatbesitz zur Verfügung gestellt hat. Die Bronze »die Badende« und eine Reihe von Öl- und Kreideskizzen vervollständigen die Anschauung von dem Wirken des Meisters.

Auch ihren »Schlager« hat die Bremer Kunstausstellung. Als solche sind wohl unstreitig die beiden großen *Zügel'schen* Schafherden, die eine in Morgen-, die andere in Abenddämmerung, zu bezeichnen. Gleich beim Betreten des großen Saales leuchten dem Besucher diese Bilder mit ihrer enormen Farbenkraft entgegen. Das ist Licht und Sonne, was da auf der Wolle der Schafe glitzert und gleißt, das ist Leben und Bewegung in diesen wimmelnden und drängelnden Tieren.

Daneben hängen *Kalckreuth* und *Ludwig von Hofmann*. Des letzteren »Sündenfall« ist wieder ein farbenfroher Erguß, wie wir es bei diesem Meister gewohnt sind. Es braucht uns von diesem Gesichtspunkte aus die etwas konventionelle Auffassung des Herrgottes auch weiter nicht zu befremden. Kalckreuth überrascht mit seiner »Velazquez-Prinzessin« geradezu; man ist hier nur seine realistisch geschauten Charaktertypen aus früheren Jahren her gewohnt. Von *Trübner* sehen wir zwei Reiterbilder, Dame und Herr, in der bekannten verblüffenden Treffsicherheit hingesetzt. Geradezu gewagt erscheint uns »Christus im Grabe«, ein liegender, von den Füßen aus gesehener Akt mit genialer Verkürzung. Trübner kann aber schon dergleichen Experimente wagen. — Als sehr gern gesehenen Gast begrüßen wir den Dachauer *Ludw. Dill.* Er bringt eine kleine, aber ausgewählte Kollektion seiner bekannten grautonigen Landschaften, die von bestrickendem Reiz sind. Noch sei eine Kollektion *Uhde* erwähnt, Werke aus verschiedenen Lebensaltern des Malers, darunter eine Darstellung Richards des Dritten, Pilotyschen Angedenkens, die zeitlich sehr zurückliegen muß. — Einige Werke namhafter Künstler sind noch nicht eingetroffen, darunter ein großer Vinnen, der womöglich imstande ist, die jetzigen Schlager zu »schlagen«. Es möge uns vergönnt sein, auf diese, sowie auf die Werke der Plastik in einem späteren Berichte zurückzukommen. *B.*

Berlin. Keller & Reiner machen uns mit dem Belgier *Victor Rousseau* bekannt, der gelegentlich der letzten Ausstellungen der Brüsseler Libre Esthétique als das stärkste unter den jüngeren Talenten der an Talenten so reichen belgischen Bildhauerschule gerühmt wurde — wenn man von Schule bei einer Gruppe sprechen darf, die so grundverschiedene Persönlichkeiten wie Dillens, Meunier, Lambeaux, Lagan in sich schließt. Rousseau vereinigt in seinen kleinen Bronzen die Vorliebe von Lambeaux für kühne Bewegungsmotive und aparte Stellungen mit Dillens' graziöser Feinheit. Seine Figuren wirken in ihrer übergroßen Schlankheit und dem scharf akzentuierten Muskelspiel zuweilen etwas manieriert, sind aber fast immer reizvoll. Man spürt das echte Vergnügen des Plastikers aus ihnen, der von seinem Kollegen, dem Bildhauer, scharf zu trennen ist. Nur sollte man die Stücke in die Hand nehmen und drehen können, um das Spiel des Lichtes auf dem edlen Metall voll zu genießen. Rousseau hat auch einige vortreffliche männliche und weibliche Büsten gesandt, darunter die Konstantin Meuniers. Wer den greisen Künstler kennt, ist erfreut zu sehen, wie überzeugend Haltung und Ausdruck hier gegeben sind. — Bei Schulte stehen, da die Cronberger Kolonie nur belanglose Bilder geschickt hat, und der Belgier Herzledine keinen erheblichen Gewinn für unsere Kenntnis ausländischer Kunst bedeutet, *Friedrich Fehr* und *Ludwig Dettmann* im Mittelpunkt des Interesses. Fehr hat neben ein paar älteren, in sehr starken Farben gehaltenen Bildern hauptsächlich neuere ausgestellt, in denen er, vielleicht von Dill beeinflußt, gedämpfte, welke Farben, Olivgrün, Graublau und ähnliche, bevorzugt. Sein Geschick, Farben zusammenzustellen und geschmackvoll zu verteilen, ist beträchtlich, einen nachhaltigen Eindruck aber hinterläßt keins seiner Werke. Viel stärker wirkt Dettmann, auf den man einst so große Hoffnungen setzte, nur ist diese Wirkung etwas zwiespältig. Wir finden bei ihm ein Schwanken zwischen Natur und Stil. Seine Bilder (Frühlingsnacht, Im Kornfeld, Sinkende Sonne) sind keine Impressionen, und doch nicht ins Typische gerückt wie die Millets, seine Farben machen nicht den Eindruck der Naturwahrheit und erscheinen doch nicht zu einer höheren Einheit erhoben, die als Selbstzweck gelten könnte. Davon abgesehen aber bieten die Werke des Schönen und Stimmungsvollen genug. Am gelungensten finde ich: »Wenn der Wind über die Stoppeln weht«. Hier hat die Bewegung der alten Leute etwas Zwingendes und stimmt prächtig zu den zerrissenen Wolken. *G.*

Berlin. *Kunstgewerbemuseum.* Die Ausstellung europäischen Porzellans des 18. Jahrhunderts wird statt am 15. erst am 30. April geschlossen werden, da das große Interesse, das die Ausstellung in allen Kreisen gefunden hat, eine derartige Verlängerung wünschenswert macht. Dank dem opferwilligen Entgegenkommen der Privatsammler, denen überhaupt für die bereitwillige Herleihung dieser kostbaren und zerbrechlichen Kunstwerke nicht genugsam gedankt werden kann, ist diese Verschiebung des Schlußtermins ermöglicht worden.

Dresden. In Ernst Arnolds Kunsthandlung ist in diesen Tagen das silberne Tafelgerät ausgestellt, das Professor Henry van de Velde für den Großherzog von Sachsen-Weimar entworfen hat.

Eisenach, die Vaterstadt Friedrich Prellers, hat aus Anlaß seines 100. Geburtstages (25. April) eine **Preller-Ausstellung** veranstaltet. Dank dem tatkräftigen Vorgehen des Herrn Julius von Eichel-Streiber, der auch aus seinem eigenen Besitz mehrere Bilder Prellers, darunter das Ölbild »Rebekka am Brunnen« beisteuerte, ist es gelungen, eine ansehnliche Zahl von Ölgemälden, Studien, Zeichnungen und Aquarellen zum Teil aus dem Besitze der Prellerschen Familie und sonstigem Privatbesitze zusammenzubringen. Interessant sind besonders die Ölskizzen zum Weimarer Odysseezyklus.

Hannover. Der künstlerische Nachlaß Professor Friedrich Kaulbachs, bestehend hauptsächlich aus Ölskizzen, Entwürfen und Zeichnungen, die einen Überblick über die künstlerische Laufbahn des Meisters gewähren, ist jetzt in der 72. Kunstausstellung zur Aufstellung gekommen.

Die Münchener Jahresausstellung 1904 im Kgl. Glaspalast wird wie bisher am 1. Juni eröffnet und Ende Oktober geschlossen werden. Der Termin für Anmeldungen läuft bis zum 30. April; die Einlieferung der Kunstwerke hat in der Zeit zwischen 10. und 30. April zu erfolgen.

In **Petersburg** wurden am 21. März alle Kunstausstellungen geschlossen. Wegen der Kriegszeit ist die Saison keine günstige gewesen. Die Wanderausstellung in den Sälen der Kaiserlichen Gesellschaft zur Förderung der Künste wurde in diesem Jahre von 13500 Personen gegen 22000 im vorigen Jahre besucht, und es wurden nur 31 Gemälde verkauft. Noch weniger günstig gestaltete sich der Erfolg der akademischen Frühlingsausstellung mit 11000 Besuchern und 19 Gemäldeverkäufen. Ähnliche geringe Resultate hatten die Ausstellungen der Petersburger Künstler und die der »Neuen Genossenschaft«, beide in der Passage, und der neue Künstlerverein in der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Von einer Anzahl echter Corots, die sich in der Sakristei einer kleinen Kirche zu *Nantes* befinden und bisher vollständig unbeachtet geblieben sind, berichtet das »Journal des Débats«. Corot soll diese Bilder, 14 Darstellungen zu einem Leidenswege Christi, auf Bitten der Dame des Hauses, wo er an Sonntagen zu Landschaftsstudien häufig wohnte, gemalt und der Kirche geschenkt habe. Die Kirche besitzt auch noch eine Flucht nach Ägypten von ihm.

Ein romanischer Grabstein. Beim Abbruch der alten Hospitalkirche in Rochlitz ergab sich, daß die Trittplatte unmittelbar vor dem Altartisch ein umgekehrter Grabstein aus dem Mittelalter war. Der Stein wies nur Bildhauerei auf. Er besteht aus Rochlitzer Porphyr. Man sieht unter anderem ein lateinisches Kreuz, dessen Arme mit im Vierpaß geschlossenen Rosetten besetzt sind. Auf dem Stamm dieses Kreuzes liegt ein heraldisch sehr edel wirkendes Dreieckschild mit einem aufrechtstehenden, züngelnden Löwen, der wiederum mit einem linken Strichschrägbalken belegt ist. Der Löwe, dessen Schwanzanfang zwei merkwürdige dornartige Spitzen besitzt, scheint das Schild vollständig zu erfüllen. Nach Ansicht des Vorsitzenden des Vereins für Rochlitzer Geschichte, Dr. Pfau, stammt der Stein zweifellos aus dem 13. Jahrhundert, vielleicht aus der Zeit um 1280. Es handelt sich möglicherweise um den Grabstein eines Deutschherren.

VERMISCHTES

Brand in der Galerie R. v. Kaufmann in Berlin. Bei dem schon gemeldeten, in der Galerie des Herrn Geheimrat Professor R. v. Kaufmann ausgebrochenen Brande hat das Feuer arg gehaust, leider gerade in dem Raume, wo die besten altniederländischen Bilder hingen. Etwa zwanzig Gemälde sind beschädigt, meist sehr schwer, etwa acht davon vollständig verloren, wie der Flügelalter mit der Beweinung Christi von Memling, der Flügelaltar von Patenier mit der heiligen Familie auf der Flucht, zwei kleine Flügel von Gerard David, ein Porträt von Neufchatel und anderes mehr. — Der Verlust ist sehr groß auch im allgemeinen, für die Kunstwissenschaft, nicht nur für den Besitzer.

Die Kunstdebatte im preußischen Abgeordnetenhause. Weniger temperamentvoll als neulich im Reichstag, aber ebenfalls einhellig in der Hauptsache, wurde von den Rednern der verschiedenen Fraktionen die Sache der Sezessionen im Abgeordnetenhause vertreten. Der volksparteiliche Abgeordnete Träger bezeichnete die Sezession als einen Kampf gegen Routine und Zopf; der nationalliberale Abgeordnete Dr. Beumer führte aus, daß das bekannte schlimme Urteil über Wallots Reichstaggebäude viel eher auf die zahlreichen Kunstgebilde der allerneuesten Zeit passe. Zentrum und Konservative traten ebenfalls gegen einseitige Bevorzugung auf dem Kunstgebiete auf. Kultusminister Dr. von Studt bestritt gegen die Sezession vorgegangen zu sein; er stehe mit gutem Gewissen den Preßangriffen gegenüber.

Nürnberger Brunnenkonkurrenz. Im Wettbewerb für den durch die Kommerzienratswitwe *Bach* gestifteten Kunstbrunnen erhielt den ersten Preis Kittler in Nürnberg, den zweiten Preis Blecker in München, den dritten Preis Professor Herm. Hahn und Karl Sattler, beide in München. Anerkennungspreise erhielten Johannes Müller in Nürnberg, Professor Hahn und Karl Sattler in München und Professor Taschner in Breslau.

Reichenberg, Stiftung der Liebieg-Galerie. Der am 5. dieses Monats verstorbene *Baron Heinrich Liebieg* hat seiner Vaterstadt Reichenberg nicht nur eine Million Kronen und die Burg Hohenhabsburg, sondern auch seine Gemäldegalerie nebst einem Erhaltungs- und Vermehrungsfonds von 600000 Kronen und seine seltene Sammlung von Metallarbeiten dem Nordböhmischen Gewerbemuseum vermacht.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 52: Damrich, Ein Künstlerdreiblatt des 18. Jahrhunderts aus Kloster Schreyern. Ebenda; 6 M.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 53: Kehrer, Die »heiligen drei Könige« in der Legende und bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Straßburg, J. H. Heitz; 8 M.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft XVIII: Stengel, Das Taubensymbol des hl. Geistes. Ebenda; 2,50 M.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft XIX: Witting, Westfranzösische Kuppelkirchen. Ebenda; 3 M.

Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Lieferung 2. Leipzig, Chr. Tauchnitz; 5 M.

Eimermacher, Katechismus der malerischen Perspektive. Leipzig, Fisher & Co.

Encyklopädie der Photographie. Heft 48: Müller, Das Arbeiten mit Rollfilms. Halle, W. Knapp; 1,50 M.

Johanna de Jongh, Het hollandsche landschap in ontstaan en wording. 's-Gravenhage, Marlinus Nijhoff.

Da der Unterzeichnete in Ruhestand versetzt worden ist, so bittet er Zusendungen, welche an die Direktion des Kgl. Kupferstichkabinetts als solche gerichtet sind, nicht mehr mit seiner persönlichen Adresse zu versehen.

München, 14. April 1904.

Dr. Wilhelm Schmidt,
Sonnenstr. 18.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 23. 29. April

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Die diesjährige Ausstellung der Pastellisten ist nicht so gut, wie diese Veranstaltungen zu sein pflegen. Einige bekannte Künstler wie Roll, Chéret, Jean Veber fehlen, andere wie Besnard, Ménard, La Touche und Thévenot sind heuer nur sehr mäßig vertreten. Ein vorzügliches weibliches Bildnis von Léandre, zwei ausgezeichnete, farbig wie luftig gleich gute Landschaften von Eliot und ein energisches männliches Bildnis von Gilbert, das ist ungefähr alles, was uns hier aufhalten und beschäftigen könnte.

Die Ausstellung findet wie gewöhnlich im großen Saale bei Georges Petit statt. Daneben zeigt in dem umgebauten kleineren Saale der Österreicher Clemens von Pausinger einige fünfzehn überaus geleckte und gezuckerte Bildnisse, fast ohne Ausnahme Porträts adeliger oder doch reicher Damen, sehr charakterlos und süßlich, an die letzten bösen Sachen von Gervex erinnernd, wie deren zwei oder drei bei den Pastellisten hängen. Man muß sehr reich sein und sehr wenig von Kunst verstehen, um sich so malen zu lassen.

Frische Luft weht bei Durand-Ruel. Da ist gegenwärtig die beste und lehrreichste Sammlung von Bildern des im vorigen Jahre verstorbenen Impressionisten Camille Pissarro zu sehen. Eine Übersicht über sein ganzes Lebenswerk, beginnend mit 1864, endend mit 1903, im ganzen nahezu zweihundert Bilder, jede der Phasen seiner Entwickelung erklärend und illustrierend. Im Anfang erinnert er mit dem saftigen Grün seiner Bäume, dem satten Blau des Himmels, dem mit diesen beiden Farben einen kräftigen Akkord anschlagenden Weiß der Wolken an die Leute von Fontainebleau, zumal an Daubigny, mitunter auch an die älteren Landschaften von Corot. Auch Jongkind und Boudin lassen sich zum Vergleiche mit den in den siebziger Jahren entstandenen Bildern heranziehen. Erst später wird er zu dem Meister des Lichtes und der Luft, als welcher er neben Monet, Sisley und Renoir am besten bekannt ist und in der Kunstgeschichte weiterleben wird. Aber schon in seinen frühesten Bildern zeichnet er sich durch meisterhafte Behandlung der Luft aus, und da ist keines seiner Bilder, in das man nicht »hineinspazieren« könnte; die luftlose Flachheit, die uns die Nachahmer der impressionistischen Führer so unverdaulich macht, findet sich bei Pissarro nie, während Claude Monet in diesem Punkte öfters gesündigt hat. Was Pissarros charakteristische Bilder von den Arbeiten seiner Gefährten unterscheidet, ist seine Vorliebe für blaue, violette und lila Töne, die er überall aus der Natur heraus- oder in sie hineinbringt. Mag er nun eine schneebedeckte Winterlandschaft in Pontoise, äpfelerntende Frauen in Eragny oder Ansichten aus Paris oder Rouen malen, überall zittern und spielen bläuliche Lichter um Bäume, Häuser und Menschen. Pontoise, Eragny, Rouen und Paris bezeichnen die örtlichen und gegenständlichen Etappen Pissarros. In den letzten Jahren seines Lebens, als ihm das Durchstreifen der Landschaft beschwerlich fiel, begnügte er sich mit der Aussicht aus seinen Fenstern in Paris, wo er das Gewimmel der Menschen, Wagen und Pferde auf dem Platze vor dem Französischen Theater, der Avenue de l'Opera, der Rue St. Honoré und der Rue Richelieu in zahlreichen Gemälden schilderte. Als er diese belebte Straßenkreuzung nach allen Gesichtspunkten und bei allen Tages- und Jahreszeiten bearbeitet hatte, suchte er sich in einem andern Hause einen neuen Beobachtungspunkt, malte den Tuileriengarten, den Boulevard des Italiens im bunten Schmucke der Serpentinen und Confetti am Mittfastentage, den Pont neuf u. s. w., alles höchst luftig und duftig, stets die oft graue und farblose Wirklichkeit in die farbenfrohe Überwelt seines blauen Ideals übertragend.

Einen sehr übeln Eindruck machen auf den von Pissarro kommenden Besucher die Impressionisten und Symbolisten bei Bernheim. Da ist der brutale, luftlose, klobige und prätentiöse Bonnard, der spukhafte, mondsüchtige und prätentiöse Maurice Denis, der affektiert naive Vallotton, der es auch nicht immer versteht, seine Zimmerräume mit Luft anzufüllen, obschon er in seinen kühlen Harmonien recht angenehm und distinguiert wirkt, endlich der Bildhauer Maillol, der den archaistischen Ausdruck ägyptischer und frühgriechischer Skulpturen in einer Weise anstrebt, die wahrscheinlich mysteriös und symbolisch sein soll, ohne doch mehr als die Überflüssigkeit solcher nachempfundenen Arbeiten darzutun.

Die im Pavillon Marsan des Louvregebäudes vereinigte Ausstellung der primitiven französischen Maler, von der schon seit geraumer Zeit viel die Rede ist,

dient einem doppelten Zweck und ist von zwei Gesichtspunkten zu betrachten: erstens vom patriotischen, zweitens vom künstlerischen. Herr Bouchot, der Leiter des hiesigen Kupferstichkabinetts, ist als guter Patriot schon seit Jahren bemüht darzutun, daß die französische Kunst den Ausländern nichts verdankt. Und als er vor zwei Jahren die primitiven Vlamen in Brügge gesehen hatte, kam ihm die Idee, der Welt zu zeigen, daß die gleichzeitigen Franzosen mindestens ebenso tüchtig gewesen seien als die Italiener und Vlamen. Ob das gelungen ist, mag von gründlicheren Kennern festgestellt werden. Vor allen Dingen würde den Forschern die Aufgabe zufallen, den Ursprung jedes einzelnen Bildes festzustellen, um zu sehen, ob es wirklich auf französischem Boden und von einem französischen Urheber entstanden ist. Hier kann auch schon der mit diesem Gegenstande nur einigermaßen Vertraute bemerken, daß die Veranstalter der Ausstellung in ihrem patriotischen Bemühen gerne alles französisch nennen, was ihnen irgend in den Rahmen paßt. Herr Lafenestre, der das Vorwort zum Katalog geschrieben hat, möchte sogar Roger van der Weyden als Franzosen ansprechen, und obgleich es jetzt deutsche Kunstschriftsteller gibt, die diesen guten Niederdeutschen beharrlich Rogier de la Pasture nennen, dürfte diese Umnationalisierung doch nicht so ohne weiteres zu bewerkstelligen sein. Herr Lafenestre meint, die Italiener hätten Roger nicht anders als »Rogerus Gallicus« genannt, die Bewohner von Doornik seien in Sprache und Sitten französisch gewesen, Artois, Hennegau, Brabant und Südflandern hätten sich französischer Kultur und Sprache erfreut. Das ist heute wohl richtig, stimmt aber durchaus nicht für die Zeit, welcher die hier ausgestellten Werke entstammen. Der Geograph Reclus, dem man in diesem Punkte sicherlich mehr Glauben schenken darf als seinem Landsmann Lafenestre, sagt in seinem Werke über Frankreich, daß im Mittelalter die Sprachgrenze von der Somme gebildet wurde, dergestalt, daß man bis zu den Toren von Abbeville und Amiens noch vlämisch sprach. Und unter den Malern und Bildhauern in Paris, Dijon und selbst Avignon befanden sich viele, deren Namen allein schon ihren niederdeutschen, resp. vlämischen Ursprung dartun, ganz abgesehen von der unverkennbaren Ähnlichkeit dieser primitiven, auf französischem Boden entstandenen Kunstwerke mit den gleichzeitigen vlämischen Arbeiten.

Was den künstlerischen Wert dieser im übrigen ungemein interessanten Ausstellung anlangt, so wird darüber von berufener Seite in der »Zeitschrift für bildende Kunst« gehandelt werden. Nur so viel sei hier schon gesagt, daß selbst die Glanzstücke des Meisters von Moulins, Nicolas Froments, Foucquets, Enguerrand Charontons und die dem mysteriösen Jehan Perréal zugeschriebenen Arbeiten sich neben den gleichzeitigen Gemälden der kölnischen Schule höchstens als ebenbürtig behaupten, während auch die allerbesten davon kaum neben den großen Vlamen bestehen können.

In den Gewächshäusern der Stadt Paris, die zur Weltausstellung am Seineufer errichtet wurden, und seither acht Monate im Jahre zu allen möglichen Ausstellungszwecken dienen, wird gegenwärtig die Jahrhundertfeier Raffets und Isabeys begangen, die beide im Jahre 1804 geboren sind. Aus Pietät für den Sohn hat man dann auch einige Werke von dem älteren Isabey, dem gefeierten Miniaturisten des kaiserlichen Hofes, in die Ausstellung aufgenommen, und da dann immer noch viel Platz war, hat man sich, da Raffet einer der Fürsten der Lithographie war und auch die beiden Isabey diesem Kunstzweige, wenn auch weniger ausgedehnt, huldigten, die modernen Pariser Lithographen zum Ausstellen eingeladen. Was Raffet anlangt, so bringt die Ausstellung eigentlich nichts Neues. Die gezeigten Blätter sind alle längst bekannt und geschätzt, und die wenigen kolorierten Zeichnungen und Gemälde können seinen Ruhm durchaus nicht erhöhen, da er hier bei weitem nicht auf der gleichen Höhe wie als Lithograph steht. Immerhin ist es sehr hübsch von den Veranstaltern, daß sie die unvergleichlich schönen Lithographien Raffets, in der Mehrzahl der Verherrlichung der napoleonischen Legende geltend, hier dem allgemeinen Publikum in guten Blättern und ziemlich lückenloser Folge vorführen.

Der ältere Isabey, Jean Baptist, ist mit mehreren überaus zarten und anmutigen Miniaturen, sodann mit einer ganzen Folge von Kostümschilderungen von der Kaiserkrönung Napoleons und mit einigen sehr amüsanten Karikaturen vertreten, von dem jüngeren sind außer zahlreichen Lithographien viele Ölgemälde, zumeist Seestürme und Hoffeste zusammengebracht. Was diese letzteren anlangt, so besitzt der Louvre seit der Einrichtung der Thomy-Thierry-Säle davon eine so glänzende und vollständige Sammlung, daß diese Ausstellung uns nichts Neues bringen kann. Die Seestürme haben ihrerzeit ihren großen Erfolg wohl nicht zum geringsten Teil dem dramatischen Interesse verdankt, welches der Gegenstand mit seinen grausigen Details von ertrinkenden, verzweifelnden, verbrennenden Menschen u. s. w. beim Beschauer erzeugt. Jedenfalls aber war Eugen Isabey ein höchst interessanter und farbengewaltiger Künstler, und in einigen seiner prächtig leuchtenden und schillernden Bilder erinnert er an Monticelli und Diaz, die wohl von ihm gelernt haben mögen.

Was die moderne Abteilung anlangt, so finden wir hier so ziemlich dieselben Leute und dieselben Arbeiten wieder, die wir vor einigen Monaten in der Ausstellung der Peintres-Lithographes gesehen haben. Technisch und künstlerisch der Interessanteste ist wohl Albert Belleroche, der hier mit einigen zwanzig Blättern vertreten ist. Die meisten anderen empfehlen sich nur von *einer* Seite: als Techniker Dillon und Neumont, als Künstler Fantin-Latour, Legros, Léandre, als Karikaturist mit seltsamen und verschrobenen, oft sehr künstlerisch ausgedrückten Gedanken Jean Veber. Eine besondere Erwähnung verdient noch Maurice Eliot, der in seinen Pastellen und Ölgemälden kaum je so delikat und fein wirkt wie in diesen ganz entzückenden, zart hingehauchten Lithographien, die mit den ganz im Gegensatze dazu energisch und kräftig

hingepatzten Arbeiten Belleroches die interessantesten Blätter in der modernen Abteilung sein dürften.

KARL EUGEN SCHMIDT.

WIENER BRIEF

Die *Sezession* hat ihre 20. Ausstellung eröffnet, an der sich lauter Österreicher beteiligen. Zwei große Statuen bilden ihren Kern und haben auch die Raumbildung beeinflußt. In einem runden, weißen Gemach steht *Franz Metzners* »Erde«, eine männliche Kolossalgestalt in Savonière-Stein. Sitzt vielmehr, denn diese Erde ist ein richtiger Erdball, die mächtigen Gliedmaßen in einen Knäuel zusammengeballt, der den dankbarsten anatomischen Spielraum gewährt. Metzner, der für seinen »vierten Preis« bei der Bewerbung um das Kaiserin Elisabeth-Denkmal durch die Professur an der Akademie entschädigt worden, ist eine plastische Natur voll Stil und Kraft, die sich hoffentlich in Wien ausleben wird. Seine »Erde« hat etwas Neues und Großes; man hat den Eindruck, als sei kein überflüssiger Meißelhieb daran. Auch die Atlanten, die pilasterartig das Gemach stützen, sind eigentümliche, so recht architektonische Figuren. Der andere Plastiker ist *Hugo Lederer* (Berlin, aber in Znaim geboren), der für Hamburg den granitnen Bismarck (als »Roland«) geschaffen hat. Seine prächtige Bronzefigur eines Fechters, die man hier sieht, ist für den Brunnen vor der Universität zu Breslau bestimmt. Ein Akt voll jugendlicher Spannkraft, Standseite und Spielseite trefflich in Gegensatz gestellt und dadurch ins Gleichgewicht gesetzt, ein fühlbar lebendiges Gebilde. Auch die Büsten dieser beiden Künstler sind voll modernen Lebens. Unter den Malern erregen *Rudolf von Alt, Gustav Klimt* und *Maximilian Lenz* die meiste Aufmerksamkeit. Alt, der Fünfundneunzigjährige, hat vier ganz neue Aquarelle ausgestellt. Darunter ein großes, das seine eigene Wohn- und Malstube darstellt, mit dem alten geschnitzten Tirolerschrank im Hintergrunde, während vorne der Meister selbst sitzt und ein Urenkelchen bei sich stehen hat. Die Wucht und Breite, mit der hier die großen farbigen Schattenmassen behandelt sind und die Energie im Spiel des Fensterlichts sind zu bewundern. Die anderen Bilder sind aus der Goiserer Sommerfrische. Besonders fein das »alte Gasthaus in St. Agatha«, dessen scheinbare Zierlichkeit sich in der Nähe als Durchsichtigkeit der breit hingefegten Farbe entpuppt. Der Urgreis wird natürlich allgemein bewundert. Klimt erregt mit einem (unvollendeten) Bilde: »Wasserschlangen« maßloses Kopfschütteln. Aber das tut ja seit Jahren immer wieder sein letztes Bild, während sein vorletztes dann regelmäßig pardonniert und als »noch« annehmbar erklärt wird. Es ist ein wunderbarer Ausschnitt aus dem Tiefseeleben, mit jener ornamentalen Phantasie dargestellt, in der der Künstler schwelgt. Bunte, goldbesternte, purpurbeschuppte Wasserschlangen und nixenfarbene Seejungfern wogen dahin, über scheckigem Kies, zwischen hellgrünen oder auch hellgoldenen Algen, die sich in wallende, grüngoldige, blondrötliche Mähnen schlingen. Schwärme von juwelenfarbenen Fischchen tummeln sich, schießen vorbei, in einem hellen Untersee-Zwielicht, das den Dingen eigene schillernde Reize leiht. In den Weiblichkeiten klingt, nur ganz leise, ein gewisser Tic an, gegen den die Wohlgewöhnten sich grundsätzlich zu verwahren pflegen. Moderne Meerweiber haben etwas von Ibsentöchtern, an denen die Familie leicht Anstoß nimmt. Das Bild ist ein vollwichtiger Klimt, mit allen seinen Vorzügen. Leider gibt es auf dieser Ausstellung auch eine Menge falscher Klimte. Etliche, sonst ganz begabte, Jüngere wollen nämlich jetzt partout klimtisieren. Große Nachahmerei, die natürlich nur zu Fehlschlägen führt. Auch das Recht, sich anregen zu lassen, hat seine Grenzen. Das hat *Maximilian Lenz* richtig empfunden. Sein großes Bild: »Idunas Äpfel« ist ein ganz Lenzsches Prachtstück, obgleich es an Aubrey Beardsley denken läßt. Als wäre eines seiner dämonischen Weiberchen aus dem zierlichen Schwarz-und-Weiß seiner Albums in Vollfarbe und Wandgröße übertragen. In weiter arkadischer Landschaft sitzt ein schlankes, blankes Weib, die goldenen, herzförmigen Idunasäpfel in den Händen. Auf ihrem tiefschwarzen Haare schimmert eine breite goldene Krone und ihr einziges Gewand, der dunkle, überreich mit (echtem) Gold gestickte Herrschermantel breitet sich weithin über das Gras. Er läßt dabei den sitzenden Körper nackt, in einer eigen stilisierten, bleichen, leicht mit Schwarz »angerippelten« Fleischfarbe. Es ist etwas mittelalterlich Aristokratisches von Miniaturstil darin, mit einem Überhauch von spanischer Schwärze. Die Wirkung ist prächtig und man vergißt ganz, nach Quellen zu forschen. Ein interessantes Farbenexperiment macht *Bernatzik* in einem dottergelben Zimmer, mit landschaftlichen Wandmalereien in der veilchenbläulichen Ergänzungsfarbe. Von *Engelhart* gibt es vorzügliche Malerei und Plastik. Ein Blick in den Sofiensaal, mit Maskenball, und ein ganz brillantes weibliches Déshabillé im reflexreichen Sommergras sind hervorzuheben, dann das liebliche Marmorköpfchen seines Töchterleins. Unter den Landschaften ist ein »Herbst« des sehr begabten *Ludwig Sigmundt* die feinste, aber auch *Karl Moll* erreicht in zwei solchen Idyllen eine hohe Stufe.

In der 31. Jahresausstellung des Künstlerhauses spielt zunächst das Porträt eine Hauptrolle. Professor *Julius von Benczur* (Budapest, noch aus der Pilotyschule) stellt mehrere Bildnisse aus (Brustbild des Kaisers, großes Porträt des Erzherzogs Albrecht, der Erzherzogin Isabella, sämtlich aus dem Besitz des Erzherzogs Friedrich), welche die Bildniskunst der früheren Generation von ihrer besten Seite zeigen. *Laßlo* (Erbprinzessin von Meiningen, Fürstin Metternich, Alice Barbi in der Attitüde von Raffaels Sta. Cecilia), *Angeli* (Frau von Schoeller und andere), *Ferraris* (Kaiser Wilhelm II.), *Mehoffer* (Herr von Schoeller), *Pochwalski, Emil Fuchs* (London) und andere bieten Treffliches. Von Ausländern *Lenbach* (Porträt des Medailleurs Kautsch, der dafür Lenbach modelliert). Unter den aufstrebenden Genremalern ist *L. B. Eichhorn* hervorzuheben, mit einer großen galizischen Wallfahrt, deren nationale Typen modern illuminiert sind. (Königswarter-Preis.) Dann *Adams* mit einem großen »Totengebet« aus Volendam. Unter den reiferen *Lebiedzkis* vornehm kühle Pietà, *Wildas* Turandot, eine sehr hüsche Chinoiserie in der Tonart des hellen Goldes, Baron *Merodes* großer Dampfhammer, *Scharfs* (Paris) tonfeine Bretonin, *Temples* »Nach dem Duell« mit prickelnder Morgenstimmung u. s. w. Unter den Landschaften einiges von *Tomec,* dessen Herbste und Praterсterne sich immer feiner spezialisieren, von *Schäffer, Darnaut, Zetsche* u. s. w. dazu viel deutsche Landschaften (*Feddersen, Clarenberg, Piepho, Frobenius* und andere) und brillante farbige Graphik aus Paris. — Unter den kleineren Ausstellungen ist die des Malers *Johann Viktor Krämer* (Sezession) bei Miethke sehr hervorragend. Eigentlich schon eine große Ausstellung, die namentlich seine koloristischen Abenteuer in Südspanien, Nordafrika, Sizilien und Palästina mit reizvollem Animo schildert. Er ist eine innige, künstlerisch gläubige Natur, der sich die alten Kultur- und Kultusstätten mit den Göttern von einst bevölkern. Seine letzte Ernte hat er vorigen Sommer auf Korfu gehalten, dessen blühender Pflanzenwuchs ihn besonders begeistert. Diese Wald- und Blumenszenen sind bei ihm von unverwischbarem Zauber. *LUDWIG HEVESI.*

DOCH VEIT STOSS!

Auf die zwar durchaus anerkennende Besprechung meines Buches »Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn«, die Dr. S. Graf Pückler-Limpurg auf Seite 198 der Kunstchronik beigebracht hat, bin ich genötigt zu erwidern, weil der Herr Referent eine Reihe anfechtbarer Ausstellungen aufgeführt hat.

Was die Bemerkungen über die beiden Krakauer Werke, das Lusiner Triptychon in der Akademie und die steinerne Ölbergsgruppe in der Barbarakirche, die nach Referents Behauptung wenig Stoßisches haben sollen, betrifft, so konnte derselbe sie nur tun, weil ihm die bezeichneten Flügelreliefs am großen Marienaltar nicht vor Augen gestanden haben. Bei mangelhafter Kenntnis dieser Schnitzwerke wäre deshalb eine sorgfältigere Nachprüfung am Platze gewesen. Wenigstens aber hätte Referent, da er widersprechen zu müssen glaubte, meine Beweisführungen auch zu widerlegen versuchen müssen und nicht nur im allgemeinen Zweifel über die Echtheit beider Werke aussprechen dürfen. Da also ein Gegenbeweis aussteht, sei es mir erlaubt, den Leser auf Seite 26—28 und 32—33 meines Buches zu verweisen und an dieser Stelle mich auf einige Punkte zu beschränken, die die Echtheit beider Frühwerke Veits schlagend beweisen.

Im Lusiner Schrein zeigt Marias Antlitz mit der hochgewölbten Stirn und der langen geraden und dünnen Nase, unter der sich die fleischige Unterlippe des kleinen Mundes etwas nach vorn drängt, den Typus der Stoßischen Frauengestalten aus der Frühzeit, denn Eva auf dem Relief »Christus in der Vorhölle« am äußersten rechten Außenflügel des Marienaltars und Anna auf dem »Tempelgang Mariä« am äußersten linken Außenflügel, lassen in den länglichen Gesichtern dieselben Formen wiederkehren. Ferner hat Maria auf der Verkündigung des linken Lusiner Innenflügels in Mund- und Kinnbildung sprechende Ähnlichkeit mit der Maria der Krönungsgruppe auf dem Marienaltar. Außer unzähligen anderen Merkmalen entspricht auf dem Lusiner Flügelrelief »Tod der Maria« der vor der hinsinkenden Maria stehende Apostel mit dem vorgesetzten Bein und der einen Locke auf dem kahlen Haupte deutlich der Figur, die auf den bezeichneten Stichen B. 1 und P. 7 hinter Christus steht. Zwar ist das wiederkehrende Motiv der strickenden Maria auf dem Stich P. 8 fraglos lebhafter und geschickter verwendet als auf dem Schreinrelief; dafür aber ist hier der mit der Axt ausholende Joseph in der Bewegung weit natürlicher als der auf dem Stich mit einem großen Bohrer hantierende Joseph, dessen Beinstellungen trotz nicht zu leugnender Lebendigkeit verunglückt sind. Die Flügelreliefs »Verkündigung« (Arm und Handstellung Marias) und »Tod des Theophilus« (Haltung und Bewegung der stehenden Madonna) aber erst bringen Motive, die mit erstaunlicher Frische der Natur entnommen und nur einer Meisterhand würdig sind, so daß von einem »*dürftigen Schulwerk*«, zu dem Referent diesen Schnitzaltar herabdrücken will, auch ganz und gar nicht die Rede sein kann. In den zuletzt genannten Flügelreliefs imponiert der frische Zug der Lebendigkeit und Bewegung, die sich frei von den Übertreibungen und gespreizten Stellungen der spätern Kunstweise des unruhigen Meisters gehalten haben. Zug für Zug ist Veits Meisterhand zu erkennen, und die künstlerische Qualität ist keine geringe. Die Schlüsse, die ich aus diesem echten Frühwerk gezogen habe, bleiben somit bestehen!

Desgleichen ist der Ölberg an der Barbarakirche für Veits Frühzeit sehr charakteristisch. Die etwas rohere Arbeit erklärt sich aus dem Steinmaterial und der bedeutenden Größe. Die langgestreckten flachen Hände mit den knöchrig geformten Fingern sprechen gerade für Stoß, die Stellung der rechten Hand des (in Fig. 15 abgebildeten) schlummernden Apostels, deren muskelloser Arm wie auf den frühen Kupferstichen in den Ärmel nachträglich hineingesteckt zu sein scheint, kehrt auch auf den Außenflügeln des großen Altars wieder. Mit spielender Leichtigkeit und ohne Rücksicht auf das Material hat Veit Stoß die Eigentümlichkeiten seiner Holzschnitztechnik auch auf die runddgedrehten Steinfalten mit den weiten Vertiefungen übertragen.

Behalten demnach das Lusiner Triptychon und der Ölberg an der Barbarakirche ihren gebührenden Platz in der Reihe der echten Stoßwerke, so wird man sich auch der Behauptung nicht entwinden können, in dem »Tod der Maria« in der Streitschen Sammlung zu Kissingen die Anfänge des Meisters zu suchen. Gewiß müssen bei der Zuweisung bisher unbekannter Werke typische Motive scharf gesondert werden von individuellen Eigentümlichkeiten, die im Formalen oder in der Auffassung sich ausprägen. Allein die letzteren sind gerade hier deutlich erkennbar. Ein Vergleich mit dem Lusiner Triptychon rechtfertigt die Echtheit des Kissinger Reliefs. Ich lasse hier noch einmal den betreffenden Passus folgen: »Auffallend analog kehrt auf der Lusiner und Kissinger Darstellung das abgehärmte Antlitz Johannis wieder, und Haltung und Auffassung gleichen sich bei Christus, der die kleine Maria als Symbol ihrer in Empfang genommenen Seele im Arme trägt, und bei Maria, die mit dem Kinde am Sterbebett des Theophilus erscheint. Beide Gestalten haben sogar Züge ausgesprochener Familienähnlichkeit, in der die deutsche Kunst die heiligen Figuren gern erscheinen läßt. Auch die Behandlungsweise der Gewandung ist auf beiden Reliefs die ähnliche, und noch nicht herrschen im Faltenwurf jene kühnen gedrehten Windungen wie in den späteren Werken vor. Nur bei dem, der das Rauchfaß hochhält, bildet der Mantel, wie vom Winde hochgenommen, eine große Rundung. Was aber am prägnantesten an Stoß' frühe Zeit erinnert, sind die dünnen knöchrigen Hände, die hier mit besonderer Sorgfalt wie auf dem steinernen Ölbergrelief in Krakau der Marienkirche gegenüber und bei den Rundfiguren des Ölberges an der Barbarakirche daselbst durchgebildet sind. Form und Stellung der Füße, die durch eine hochgenommene Falte sichtbar werden, sind auf dem Steinrelief ähnlich wiedergegeben, und die schlafenden Jünger beidemal rechts zeigen untereinander typische Verwandtschaft. Gerade auf diese für Stoß charakteristischen Kennzeichen hin wird die neue Zuweisung nicht unbegründet erscheinen und gewinnt die Datierung in Veits frühe Zeit nur an Wahrscheinlichkeit.«

Ist aber dieses Kissinger Relief eine Stoßarbeit, so muß auch die früher immer als Stoßisch bezeichnete Imhoffsche Krönung im Nationalmuseum zu München, die Referent ohne triftigen Grund Stoß abspricht, auch dafür gelten, wenngleich der Stil recht altertümlich ist und die handwerksmäßige Arbeit auf die Mithilfe von Gesellen deutet. »Das Antlitz Marias ähnelt denen auf dem Mittelschrein und den Flügelreliefs des Lusiner Triptychons, und Gottvaters Gesicht mit den breiten Augen und dicken Lidern läßt sich mit dem links Knienden auf dem Kissinger Relief des Todes der Maria vergleichen. So würde auch durch die Imhoffsche Krönung die Zuweisung jener Schnitzarbeit noch weitere Gewißheit erhalten.«

Die Zugehörigkeit der Kreuzigung in Münnerstadt als einer der Außenflügel zu dem von Veit Stoß gelieferten Altar darf in Anbetracht der fremdländischen Tracht und slavischen Physiognomien der unter dem Kreuze stehenden Kriegsknechte und deren Ähnlichkeit mit den Vorbildern am Marienaltar nicht angezweifelt werden. Der polnische

Kriegsknecht mit rundem Hut links erinnert auffallend an den hl. Hieronymus im Wawel in Krakau. Sollte auch die Übereinstimmung der Breitenmaße der gemalten Flügel und der fraglichen Reliefs nur zufällig sein? Allerdings fällt, wie ich auf Seite 61 ausdrücklich bemerkt habe, »hier und da ein Streben nach glätterer Form auf, denn bisher ließ es der Meister nie an Charakteristik und Schmerzesäußerung fehlen. Bei der unter dem Kreuze knieenden Frau und der steif hinsinkenden Maria, deren Hände besonders roh gearbeitet worden sind, fehlt größere Auffassung. Ihre Gewandung ist flüssiger als sonst, und auch die bei einigen Kriegsleuten in dicken Massen gehaltenen Haare kommen in den früheren Werken nicht vor. Dagegen weist wieder die gewundene Haltung der Frau, die die sinkende Maria unter der Schulter hält, auf die ähnliche Figur derselben Szene am Außenflügel des Marienaltars hin. Schuld daran aber, daß manches den bisherigen Stoß-Werken Fremde hier durchdringt, ,das an die spätere renaissancemäßige Weise des Stanislaus Stoß erinnert', mag die Mithilfe von Gesellen sein.«

Das Hüfttuch Christi vor allem, wie Referent einwirft, stemple es höchstens zu einer späten Schularbeit, beweist gar nichts, denn das widerlegt das Schwabacher Kruzifix, das Referent nicht für eine spätere von Stoß nur beeinflußte Renaissancearbeit gehalten haben würde, wenn er das Kreuzigungsrelief auf dem Marienaltarflügel besser gekannt hätte. Beide zeigen die gekrümmten Beine in Winkelstellung, die Referent als gewichtigen Grund für seine Zurückweisung irrig benutzt! Die vom Referent entdeckte wichtige Einzelheit: »Stoß legt mit gutem Bedacht das Hüfttuch so, daß das Hüftgelenk, diese wichtige, im 15. Jahrhundert meist verfehlte Verbindungstelle zwischen Torso und Beinen frei bleibt«, trifft bei Stoß nicht durchweg zu. Beim Gekreuzigten auf dem Flügel des Marienaltars ist jene Stelle fast genau so weit verdeckt, desgleichen beim Kruzifix in S. Sebald! Die unter Nr. 42 von mir gegebene verkürzte Abbildung des Schwabacher Kruzifixes läßt das Hüfttuch fälschlich etwas höher erscheinen, weil ich es nur von unten aus hatte photographieren können.

Wenn ich von Christus und Maria im Chor der Sebalduskirche sagte, »daß bei ihnen die übertrieben herbe Schmerzesäußeruug an unerfreuliche Manieriertheit streift und bei Maria das schmerzvolle Antlitz geradezu häßlich wirkt«, so ist das wohl ziemlich dasselbe, als wenn Referent einwirft, daß diese Figuren den Eindruck manierierter Schulwerke machen. Als Schulwerke stammen sie aber aus Veits Werkstatt, denn die Durchbildung der kompliziert gestellten Finger deutet auf meisterhafte Routine. Der Apostel Andreas vom Ostchor rührt jedoch aus des Meisters bester Zeit her, denn die Durchbildung des Gesichtes und der Hände ist erstaunlich fein.

Demnach sind also sämtliche Einwürfe meines Erachtens nicht stichhaltig. Auf die Michael Wolgemut-Frage, wie weit dieser Meister selbst an den Schnitzereien der von ihm gelieferten Altäre Anteil habe, werde ich demnächst an anderer Stelle, wo es mir möglich ist, eine Reihe Abbildungen bisher unbekannter Schnitzwerke zu geben, zurückkommen. *BERTHOLD DAUN.*

NEKROLOGE

Wereschtschagin †. Beim Untergang des russischen Kriegsschiffes Petropawlowsk vor Port Arthur hat auch das Leben Wasilj Wereschtschagins einen jähen tragischen Abschluß gefunden, und damit die russische Kunst eine markante Erscheinung von Weltruf verloren. Der schon einundsechzigjährige, immer noch unermüdliche Weltreisende und Friedensapostel, der »den Krieg verdammte, malte und — liebte« wie Berta von Suttner von ihm sagt, hatte sich bei Ausbruch des russisch-japanischen Krieges nach Port Artur und auf das Admiralsschiff begeben, um von ihm noch nicht dargestellte Schrecken des modernen Seekampfes aus nächster Nähe zu erleben und das Erlebte in voller Realistik mit Stift und Pinsel festzuhalten. Si vis pacem, pinge bellum! So viel Ansprechendes diese Abschreckungstendenz im Dienste der Friedenspropaganda vom rein menschlichen Standpunkte aus hat und wie sehr sie zur Popularität von Wereschtschagins Kunst beitragen mußte, so wenig darf sie das Urteil bei der Frage nach der rein malerischen Qualität seiner Kunst beeinflussen. In bedingungslosem Realismus, ohne Phantasieaufwand und ohne irgend einen künstlerisch neuen Weg einzuschlagen, hat er seine zeichnerisch und malerisch korrekten Naturausschnitte aus dem Kaukasus, seine ergreifenden Kriegsbilder besonders aus dem russisch-türkischen Kriege, ebenso wie seine religiösen und historischen, der Zeit Napoleons I. gewidmeten Bilder gemalt. Dieselbe scharfe Naturbeobachtung und Naturwiedergabe bewährt er auch in seinen Reisebeschreibungen und seiner Autobiographie. Über seinen Lebensgang sei noch bemerkt, daß er am 26. Oktober 1842 zu Tscherepowez im Gouvernement Nowgorod geboren wurde, und ehe er sich auf der Petersburger Akademie der Malerei widmete, die Marineschule daselbst besuchte und zum Offizier avancierte. Nach Studienreisen 1861 in Deutschland, Frankreich und Spanien, ließ er sich für längere Zeit in Paris nieder, wo Gerôme sein Lehrer wurde. 1864—66 reiste er im Kaukasus, später mit dem Prinzen of Wales in Indien, 1877 nahm er als Offizier und Adjutant im russisch-türkischen Kriege an der Erstürmung in Plewna teil. Durch Sonderausstellungen wurden seine zahlreichen Werke in allen größeren Städten Europas bekannt.

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* Die ganze Sitzung gehörte Professor Meurer, der durch seine Studien über Stilisierung der Pflanzen zu künstlerischen Techniken und die Anleitung, die er jüngeren Künstlern darin gibt, in weiteren Kreisen bekannt ist. So war denn auch die Fülle von Zeichnungen, an denen er die Entwickelung des ionischen Kapitells darlegte, teils von ihm selbst, teils von einem seiner Schüler ausgeführt worden. Von den zwei im ionischen Kapitell vereinigten Elementen wurde zunächst die Doppelvolute von alt ägyptischen Darstellungen einer Lilienblüte hergeleitet und durch assyrische und altgriechische Bildungen zur klassischen Ausgestaltung hindurch verfolgt. Ebenso wurde dann der andere Teil, das Kymation (Blattwelle) in seinem Ursprung als von dem zum Halsband gereihten Blättern dargelegt, wie sie als Schmuck auf der Brust ägyptischer Frauenbilder liegen. Vom menschlichen Hals auf den Säulenhals übertragen rückte dieser Blattschmuck allmählich bis unter die Voluten hinauf, behielt aber noch bis in die klassische Zeit hinein in einzelnen Fällen das Band, an welchem die Blätter ursprünglich angereiht waren. Der Wert dieser Demonstration lag in der Geschlossenheit der aufgereihten Beispiele, und mit Recht durfte Professor Meurer am Schluß das organische Wachstum solcher scheinbar dem freien Spiel der künstlerischen Phantasie entstammenden Bildungen betonen. *E. St.*

In **Florenz** hat am 13. April die diesjährige Ausschußsitzung des *kunsthistorischen Instituts* stattgefunden, das seit Jahren einen Mittelpunkt der kunstgeschichtlichen Forschung bildet und dank der Teilnahme des Deutschen Reiches, sowie zunehmender Beteiligung aus kunstver-

ständigen Kreisen seine allen Interessenten zugängliche Bibliothek und Abbildungssammlung in letzter Zeit beträchtlich hat vermehren können. Teilgenommen haben der frühere Botschafter Freiherr von Stumm als Vorsitzender, Professor Heinrich Brockhaus als Direktor, sowie die Herren Geheimrat Bode aus Berlin, Dr. von Fabriczy aus Stuttgart, Reichsrat Freiherr von Hertling aus München, Prinz Franz von und zu Liechtenstein aus Wien, Geheimrat von Reber aus München, Professor Schmarsow aus Leipzig und Geheimrat Thode aus Heidelberg. Das Interesse der Versammlung wandte sich diesmal vor allem den Veröffentlichungen zu, mit welchen das Institut demnächst hervortreten wird.

DENKMALPFLEGE

Rom. *Sixtinische Kapelle.* Nachdem Papst Pius X. die von Leo XIII. eingesetzte Kommission zur Überwachung der Restaurationsarbeiten in der Sixtinischen Kapelle bestätigt hat, sind die durch das Konklave unterbrochenen Arbeiten an der Decke wieder aufgenommen worden. Man ist zunächst nach einer sorgfältigen Untersuchung sämtlicher Gemälde im Einverständnis mit Sachverständigen, vor allem in Venedig und Mailand, zu der Überzeugung gelangt, daß von irgend einer Restauration der Fresken abgesehen werden muß. Es soll daher mit Farben irgend welcher Art an der Decke überhaupt nicht operiert werden. Selbst von einer Waschung der Gemälde mußte Abstand genommen werden, da dieselbe die Gesamtintonation stören könnte. Es hat sich nämlich bei genauester Untersuchung durch Fachmänner herausgestellt, daß die Decke — wenigstens so weit wie man bis jetzt sehen konnte — von eigentlicher Übermalung vollständig frei geblieben ist. Nur an sehr vielen Stellen hat man die Fresken mit einem dünnen farblosen, wahrscheinlich aus Eiweiß, Wasser und Essig zusammengesetzten Stoff überzogen, um sie zu festigen und die Farben vor dem Eindringen von Staub zu schützen. Diese Art von Firnis aber könnte bei einer Waschung schwerlich Widerstand leisten. Man wird sich deshalb, was Reinigung anlangt, begnügen, die Gemälde abzustäuben. Die Ausführung der Arbeit liegt in den Händen eines Römers Principi und eines Marchigianers Cingolani unter der ständigen Aufsicht des Professors Seitz, der vor Jahren schon die weit schwierigere Restauration des Appartamento Borgia mit Erfolg ausgeführt hat. Sie beschränkt sich im wesentlichen auf die Ausfüllung neuer Risse, Festigung der alten durch feine eiserne Klammern und Neubefestigung des Freskobewurfes, wo dieser abzufallen droht. Für die letztere Operation ist nach mehrfachen Experimenten Puzzolanerde mit Kalk als das beste Bindemittel gewählt worden. In nächster Nähe macht man überdies die erfreuliche Beobachtung, daß die größeren Risse und Beschädigungen fast alle außerhalb der Gemälde liegen, die durch die wunderbare Technik Michelangelos der zerstörenden Zeit größte Widerstandsfähigkeit entgegensetzen konnten. Häufig folgen die Risse auch dem Rande im Mauerbewurf, der jedes Tagewerk Michelangelos umgibt. Diese aber, indem sie die Körperformen wie eine Umrißzeichnung umgeben, fallen natürlich wenig auf und haben auch wenig zu bedeuten. Hände und Gesichter werden daher völlig unberührt bleiben können; nur bei der Schöpfung Adams droht aus dem Bart Gottvaters ein großes Mauerstück herauszufallen, und da er lose im Intonaco sitzt, wird er herausgenommen und an das alte Gemäuer mit Puzzolan und Kalk befestigt werden müssen. Die starken Risse in den beiden Eckzwickeln, Judith und David, und ebenso die ganze Umgebung des Zaccharias sind zuerst befestigt worden. Eben wurde der Erhaltungszustand der beiden ersten »Ignudi« untersucht. Auch hier genügte es, einige Mauerstücke der Architektur zu festigen und einige Klammern anzubringen. Die Delphica ist dank der Maltechnik Michelangelos völlig intakt, nur der Kopf erscheint durch den oben erwähnten firnisartigen Überzug leicht verschleiert. In nächster Zeit wird die Arbeit an einer besonders gefährlichen Stelle, nämlich dort beginnen, wo die Pulverexplosion des Jahres 1798 einen der Ignudi fast zerstörte und die Historie der Trunkenheit Noahs aufs schwerste beschädigte. Hier wurden damals die beschädigten Stellen in rohester Weise ausgebessert, und die brüchigen Mauerstücke mit Klammern und breitköpfigen Nägeln plump befestigt. — Wie sehr auch Pius X. wünschen mag, die Palastkapelle dem Kultus zurückgegeben zu sehen — es werden viele Monate, ja vielleicht Jahre vergehen, ehe die mühevolle Arbeit ganz vollendet sein kann; aber man hofft doch schon das riesige Gerüst im Laufe des Sommers aus dem Laienraum in das Presbyterium zu übertragen. *E. St.*

SAMMLUNGEN

Rom. *Villa Borghese.* Der Gemäldebestand der Galerie ist durch eine besonders erfreuliche Neuerwerbung vermehrt worden. Professor Piancastelli kaufte in Neapel ein entzückendes, wohl erhaltenes Madonnenbildchen des Simone Martini für einen verhältnismäßig geringen Preis. Binnen kurzem wird das Gemälde, an dem man zurzeit noch den Rahmen restauriert, öffentlich ausgestellt werden. *E. St.*

Mailand. *Galerie Crespi.* Eine selten schöne Erwerbung hat vor kurzem Benigno Crespi, der bekannte Besitzer der schönsten Privatgalerie Mailands gemacht. Es ist das Brustbild einer Madonna mit dem Kinde in Überlebensgröße. Maria hält das Kind fest an ihre Brust gedrückt, und die Köpfe der beiden berühren sich so nah, daß der Kopfschleier der Mutter auch über den Kleinen herabfällt. Weder Maria noch das Kind tragen einen Nimbus. Besonders packend aber ist der Kontrast zwischen der träumerischen Melancholie der Mutter und der lächelnden Fröhlichkeit des kräftigen, wunderbar plastisch modellierten Knaben. Es gibt vielleicht in der ganzen Kunst der italienischen Renaissance kein so harmlos glückliches Jesuskind wie dieses hier. Das Gemälde ist höchstwahrscheinlich in Florenz im ersten Jahrzehnt des Cinquecento gemalt worden. Das klassische Profil der Madonna erinnert an Donatello. Von besonderer Schönheit sind auch die Hände Marias, die in der starken Betonung der Knöchel auf Michelangelo weisen. Bei dem hohen ethischen und künstlerischen Wert dieses Gemäldes ist zu hoffen, daß die Feststellung des Meisters bald gelingen wird. Soweit ich aus der Photographie sehe, die mir Herr Commendatore Crespi gütigst zur Verfügung stellte, läßt die Erhaltung des Bildes mancherlei zu wünschen übrig. *E. St.*

Reichenberg, Galerie Liebig. Unter den Gemälden, die der Stadt durch das Legat des Barons H. von Liebieg zufallen, dürften die wertvollsten sein: Meissonier, Wache; Diaz, Gewitterlandschaft; Leibl, Mädchenkopf; Knaus, Nacktes Baby; Klaus Meyer, Lesender Knabe; Alb. Keller, Wyk auf Föhr und Mädchen, einen Wildschweinskopf tragend; Defregger, Mädchenkopf; Gabr. Max, Verblüht und Mädchen am Spinett; ferner zahlreiche Gemälde von Ed. Charlemont, Pettenkofen und gegen vierzig Aquarelle, Gouachen, Pastelle und Zeichnungen von Jettel, L'Hermitte, Rudolf und Jakob Alt, Rumpler und anderen. Sonstige wertvolle Gemälde der ursprünglichen Sammlung wie Die zwei Freunde und ferner Die Dame in Schwarz von Leibl,

zwei Tierbilder von Troyon, die Landschaft mit Fluß von Th. Rousseau und eine Landschaft von Daubigny scheinen nicht mit in das Legat einbegriffen zu sein.

AUSSTELLUNGEN

Paris. Über die Ausstellung der Primitifs français gibt Paul Vitry in der Aprilnummer der Zeitschrift »Les Arts« einen ausführlichen Artikel, der seine Darlegungen in der vorletzten Nummer der »Kunstchronik« noch in manchen Punkten erweitert und durch das reiche Abbildungsmaterial sehr instruktiv wirkt. Jean Foucquet, Nikolaus Froment und vor allem der höchst interessante und tüchtige Unbekannte: der Meister von Moulirs treten uns hier in auffallenden Proben entgegen. Die Ausstellung wird ganz sicher Veranlassung zu einer gründlicheren Erforschung der altfranzösischen Malerei und zur Zuweisung einer ganzen Reihe bisher der altniederländischen Schule zugeschriebenen Gemälde an französische Künstler werden. Schon jetzt hat eins der Bilder einer gewisse Popularität erlangt. Man nennt es: Le petit Bourdichon. Es ist das Porträt des Sohnes König Karls VIII., eines blassen, kränklich aussehenden Kindes von etwa drei Jahren, das weiß gekleidet ist und ein knapp anliegendes weißes Mützchen trägt. Die Königin Anna bestellte das Bild etwa 1494 bei ihrem Hofmaler Bourdichon, um es ihrem Gemahl nach Italien zu schicken, wo er im Felde lag.

Riga. Die Kunstausstellung von Werken aus Privatbesitz zugunsten der Krieger im fernen Osten zählte 141 Nummern Gemälde ohne die Skulpturen. Unter den Gemälden war die Perle der Ausstellung ein Rokokobildchen von Fragonard im Besitze des Herrn A. A. Wenzel.

Auf der **Großen Berliner Kunstausstellung** wird die Münchener Kunstgenossenschaft wieder sehr reichhaltig vertreten sein und mit ihr im Zusammenhange eine Sonderausstellung von Werken Lenbachs stehen. Die Münchener Luitpoldgruppe erhält diesmal zuerst einen eigenen Saal und bildet eine geschlossene Gruppe, ebenso die Karlsruher Maler. Von Düsseldorf werden alle Richtungen, auch die Sezession, vertreten sein. Von anderen auswärtigen Sezessionisten sind Sonderausstellungen von Ludwig Dill (Karlsruhe) und G. Kühl (Dresden) angemeldet. Die Ungarn haben eine reiche Kollektion, unter anderen aus Staats- und städtischen Galerien in Budapest, nach Berlin gesandt und erhalten zwei eigene Säle. Auch Munkacsy wird da vertreten sein.

Breslau. Im Kunstverein Gemäldeausstellung Lichtenberg, im Schlesischen Museum der bildenden Künste, waren in den letzten Wochen ausgestellt: Kollektionen des Breslauer Künstlervereins, von Max Fritz, Lübben, Albert Stagura-Dresden, Kurt Gitschmann-Schöneberg, Gustav Herrmann-Breslau und Leo Reiffenstein-Salzburg; einzelne Bilder sandten H. Völkerling-München, E. Harrison Compton-Feldafing, Peder Mönstedt-Charlottenlund und andere mehr. Plastiken stellten aus: Eva von Löbbecke-Brieg, Paul Schultz-Breslau und Georg Buse-Breslau.

Dresden. In der *retrospektiven Abteilung* der internationalen Dresdener Kunstausstellung wird auch *Österreich* mit einem Saal vertreten sein. Die Zusammenstellung dieser Bilder hat der Maler Karl Moll übernommen und es ist ihm gelungen, einige ganz hervorragende, meist völlig unbekannte Bilder aus Privatbesitz zu sammeln. So werden von dem noch nicht genügend gewürdigten *Waldmüller* außer drei Bildern der »Modernen Galerie« ein wuchtig aufgebautes Familienporträt von 1845, ein ganz modern wirkendes Vorfrühlingsbild von 1864 und ein durch feinste Beleuchtungsreize ausgezeichnetes Parkbild zu sehen sein. Ferner sechs Bilder von Pettenkofen erster Qualität, einzelne Arbeiten von R. Alt, von Schindler, frühe, sehr fein koloristische Brustbilder von Amerling und ein Familienkaffeetisch (Mutter mit zwei Kindern) von Anton Romako, einem fast gänzlich vergessenen Künstler, der wie eine neue Entdeckung wirkt.

Oldenburg. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens der *Gemäldegalerie des Großherzogs* soll demnächst eine Ausstellung von Bildern und anderen Kunstwerken oldenburgischer Abstammung aus dem vorigen Jahrhundert veranstaltet werden. Außerdem gibt die Kunsthandlung von Oncken in Oldenburg zur Säkularfeier ein Prachtwerk heraus, das die photographischen Nachbildungen sämtlicher Gemälde der Sammlung enthält, wozu Direktor *A. Bredius* im Haag den Text schreibt. Die Galerie enthält in ihren vier Rembrandts, einigen van Dycks und vielen holländischen Meistern ein wertvolles Material auch für weitere Kunstkreise.

Berlin. Bei Cassirer ist soeben eine Ausstellung von Werken Cézannes eröffnet worden, die einen ganz vortrefflichen Überblick über das Schaffen dieses merkwürdigen Künstlers gibt. Wir werden auf sie noch zurückkommen.

VERMISCHTES

»Kunstgenossenschaft und Sezession.« Offenbar unter dem Eindrucke des moralischen Erfolges der Sezessionen in der Reichstagskunstdebatte hat sich der Vorstand des Vereins Berliner Künstler zu einer öffentlichen Parteinahme für die Kunstgenossenschaft veranlaßt gesehen und eine Broschüre »Kunstgenossenschaft und Sezession« herausgegeben. Nach dem Untertitel bezweckt sie »Aufklärung und Verständigung«, aber man muß bekennen, statt Aufklärung nur den bekannten Standpunkt der Kunstgenossenschaft in aller Einseitigkeit dargelegt zu finden und statt allem, was eine Verständigung anbahnen könnte, nur einige Bitterkeiten und Ausfälle gegen die Gegner. Die fromme Mahnung am Schluß zur »Verträglichkeit, Duldsamkeit, Einigkeit« kann den Eindruck nicht verwischen, daß es sich in Wirklichkeit weniger um eine Versöhnungs- als um eine Streitschrift handelt. Jetzt aber, wo schon deutliche Anzeichen vorliegen, daß auch die Kunstgenossenschaft den tieferen Beweggründen der Sezessionen zum Protest Verständnis entgegenbringt, dürfte die Broschüre selbst im eigenen Lager nicht überall sympathische Aufnahme finden.

Einen neuaufgefundenen, sehr bedeutungsvollen **Brief Goethes über bildende Kunst** veröffentlicht Professor August Sauer im XVII. Bande der Schriften der Weimarer Goethegesellschaft. Der Brief ist in Erwiderung einer Sendung an eine junge Verehrerin, Leopoldine von Geußdorf in Prag, gerichtet und lautet folgendermaßen: »Da Sie einen lebhaften Drang fühlen, dasjenige, was Ihnen in der sichtbaren Welt begegnet, nachzubilden, so bitte ich Sie inständig, sich nur an das Bewegte, Tätige, Kräftige und Wirksame zu halten. Um mich verständlich zu machen, gehe ich schnell zu Beispielen: Sehen Sie den Kindern aufmerksam zu, wenn diese nun im Frühjahr ihre Spiele beginnen, es sei nun, daß sie Ball werfen und schlagen, den Kreisel peitschen, den Reif treiben, auf Stelzen gehen, sich überschlagen und wozu sie sonst die Überfülle unausgebildeter Kräfte mutwillig verschwenden. Heften Sie ferner Ihre Augen auf solche Handwerker, welche kräftige, tüchtige Bewegung nachzubilden Anlaß geben; den Schmidmeister, der mit seinen Gesellen um den Ambos herwirkend das Eisen bändigt. Lauern Sie ihm wie die andern das Charakteristische des Geschäftes ab. Sind Sie zu ruhigeren Betrachtungen geneigt, so sehen Sie auf dem Markte Ver-

käufern und Käufern zu, dort werden einem lebendig aufmerksamen geistreichen Blick die anmutigsten Motive sich entdecken. . . . Nun aber, da ich Sie an die nächste Wirklichkeit hinweise, welche fast unwert schiene, von Ihnen nachgebildet zu werden, so sage ich noch, daß der Geist des Wirklichen eigentlich das wahre Ideelle ist. Das unmittelbar sichtlich Sinnliche dürfen wir nicht verschmähen, sonst fahren wir ohne Ballast. Wie Sie diese meine Vorschläge aufnehmen und sich von der Brauchbarkeit derselben überzeugen, wünsche schriftlich, mehr aber bildlich ausgedrückt zu erfahren; wobei ich denn aber- und abermals wiederhole, daß der *bildende Künstler* sich zuerst an der *kräftigen Wirklichkeit* vollkommen durchüben müsse, um das Ideelle daraus zu entwickeln, ja zum Religiösen endlich aufzusteigen.«

Leipzig. Sehr zum Verdruß aller derer hier, die ein Auge für den Reiz altertümlicher, malerischer Straßenanlagen haben, wird jetzt ein ganzes altes Stadtviertel Leipzigs zwischen Thomaskirche und Töpfermarkt von der Fleischergasse nach der Promenade zu niedergelegt. Wo vor einem Jahre noch ein schlichter, stimmungsvoller Renaissancebau stand, wird heute schon in einem reklamehaft mit Bronzereliefs und Zierat überdekorierten Kaufhause eifrig Konfektion gehandelt. Mehrere große Barockhäuser in der großen Fleischergasse wurden in den letzten Wochen niedergelegt und waren sie auch selbst nicht zu retten, so wurden sie doch wenigstens, wie jetzt alle für den Abbruch bestimmten Häuser, auf Kosten des Rates photographiert. Auch werden jetzt nicht mehr wie früher die beim Abbruch zutage kommenden künstlerisch und kulturhistorisch interessanten Bauteile, Skulpturen und Inschriften verschleppt oder vernichtet, sondern durch die eifrige Fürsorge des Herrn Dr. A. Kurzwelly gerettet und für die Sammlungen des Vereins für die Geschichte Leipzigs erworben. In der letzten Zeit konnten einfache aber wohlerhaltene gotische Zimmerdecken, gotische Treppenspindeln und Türen, interessante Steinskulpturen der Renaissancezeit und auch manche andere für Haus- und Zimmerausstattung der Barockzeit charakteristischen Bauteile gerettet werden.

Sascha Schneider beabsichtigt sein Atelier in Cölln-Meißen aufzugeben und dauernden Wohnsitz in Italien zu nehmen. Es wäre sehr zu bedauern, wenn der hervorragende Künstler, der schon eine lange Reihe großer, inhaltsreicher und sensationeller Werke geschaffen hat und wieder auf der Kunstausstellung in Dresden 1904 mit einer sehr interessanten Sonderausstellung vertreten sein wird, etwa wegen Mangel an Aufträgen dem Ausland sich zuzuwenden gezwungen sieht.

Weimar. Das *Shakespeare-Denkmal* im unteren Parke, eine Arbeit des Professors Otto Lessing, ist am 23. April feierlich enthüllt worden.

Leipzig. Eben kommt die erfreuliche Nachricht, daß Hofrat Donadini die Ablösung der beiden ersten Bilder aus dem Odysseezyklus Prellers im Römischen Hause glücklich gelungen ist.

Mit Bezug auf **die Notiz über Corot** in der letzten Nummer schreibt uns Herr Dr. W. Gensel, daß die betreffenden Werke sich nicht in Nantes, sondern in Mantes (zwischen Paris und Rouen) befinden und nicht unbeachtet geblieben sind, in den reichen Werken des Meisters aber nur eine untergeordnete Bedeutung besitzen.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

H. Rudolph, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen. Mit Atlas. Dresden, G. Kühtmann.

K. Wyneken, Der Aufbau der Form. Heft I. Ebenda, geb.; 7 M.

F. Klee, Die Maske. Leipzig, C. Scholtze; 10 M.

Stegmann, Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rokoko. Lieferung 1. (komplett in 10 Liefg. à 4 M.) Lübeck, Nöhring.

Schönbrunner, Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen. Bd. VIII., Liefg. 7. Wien, F. Schenk; 3 M.

Kunstdenkmäler der Schweiz. (Mitt. d. schweiz. Gesellschaft f. Erhaltung hist. Kunstdenkmäler. N. F. III.) Genf, Ch. Eggimann & Cie.

Wernick, Zur Psychologie des ästhetischen Genusses. Leipzig, Engelmann; 2,40 M.

Schwartz, Neue Bahnen für den Kunstunterricht. Hamburg, Boysen & Maasch; 2 M.

Sauerlandt, Die Bilderwerke des Giovanni Pisano. Düsseldorf, R. Langewiesche; 3,60 M.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 24. 6. Mai

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUES VON MAX KLINGER

Eine Welt von Gedanken und Beziehungen durchwandern wir, so sagt Woltmann, wenn wir Hans Holbeins Bilder des Todes betrachten. Kraftvoll sprengte Hans Holbein die alte enge Kette des Totentanzgedankens, den die Geistlichkeit in den Dienst der Religion und der Kirche genommen hatte, aber das Totengerippe behält er allenthalben bei, mag es auch hier und da in den realistischen Lebensbildern nur als satirische Todesdrohung oder gar nur als Vision erscheinen, die den Handelnden des Bildes überhaupt unsichtbar bleibt. Nur in einem Bilde, dem des Aussätzigen, läßt Holbein das Gerippe weg: dem elenden Siechen würde der Tod Erlösung sein, für ihn bedeutet das Ausbleiben des Todes das höchste Elend. So geht schon Holbein weit hinaus über die mystisch-religiöse Auffassung des Mittelalters, welche den Tod als der Sünde Sold und die Gleichheit aller Menschen vorm Tode unter dem konventionellen Bilde des Tanzes darstellte.

Bis in unsere Zeit hinein hat die Kunst dem Todesgedanken keine neue Auffassung abzugewinnen gewußt. Alfred Rethel erst hat den Gedanken vom Tod als Erlöser, den wir bei Holbein nur als ein Negatives finden, auch positiv gefaßt in seinem wundervollen Blatte der Tod als Freund. Unserer Zeit entspricht aber die neue Auffassung des Todes als etwas Großes und Erhabenes, als etwas Feierliches und Majestätisches. Denken wir an Attinghausens Tod im Schillerschen Tell und an die Worte aus Schillers Lied von der Glocke:

Müßig sieht er seine Werke und *bewundernd* untergehn.

So verfeinert sich die künstlerische Darstellung des Todes vom Furchtbaren, Schreckhaften zum ästhetisch Bedeutsamen, zum feierlich Erhabenen. (Mit besonderer Klarheit entwickelte diese Gedanken Fritz Schumacher in seinem Vortrage, den er beim diesjährigen Goethebundestage in Dresden hielt.)

Wir erleben diese Umgestaltung des Todesgedankens in Max Klingers Bildern vom Tode, jener großartigen Folge von Radierungen, deren zweite Reihe jetzt ihrem Ende zugeht. Zu den sechs Bildern, die schon vorlagen — Elend, Und doch, Mutter und Kind, Versuchung, Zeit und Ruhm, An die Schönheit — sind kürzlich drei neue gekommen: *Künstler, Pest, Integer vitae.*

In drei ganz verschiedenen Auffassungen tritt uns in den drei Blättern der Gedanke des Todes gegenüber: einmal als der furchtbare Vernichter, dann abgeschwächt als die elende Wirklichkeit des Lebens im Gegensatz zum hochfliegenden Künstleridealismus, endlich abgeklärt als die fühllos thronende, über alles unerbittlich hinweggehende Macht der Zeit. Das Knochengerippe des Mittelalters kommt in den drei Darstellungen so wenig vor wie in irgend einem der vorausgehenden Bilder vom Tode.

Betrachten wir zunächst *Die Pest.* Wir schauen in den engen Saal eines Krankenhauses, in dem die Todgeweihten in zwei Reihen Bett an Bett liegen. Grausige Szenen spielen sich ab: mit gefalteten Händen flehen dahinten zwei jugendliche Kranke im innigen Gebet zum Kreuz empor, die Schwester in der Ecke verbindet ihr Gebet mit dem der Todkranken. In tiefer Verzweiflung, das Haupt in die Hände gestützt, sitzt ein Greis auf dem Bettrande, andere wieder winden sich in furchtbaren Qualen auf ihrem Lager; im Nebensaal, durch dessen offene Tür wir schauen, reckt ein nackter Kranker den sich verdrehenden Leib am Fensterkreuz empor. Mit irren Blicken im Fieberwahn starrt uns hier einer an, da liegt einer hilflos neben seinem Bette, ein dritter kämpft eben den letztes Todeskampf und — o Grauen! auf seinem Bette sitzen schon, die Beute gierig erlauernd, zwei Raben. Ja, das Grauen des Todes rauscht durch die Halle des Entsetzens, wir sehen ihn erschauernd in den jäh emporflatternden Vorhängen, wie in den geisterhaften schwarzen Vögeln, die wie ein grausiges Verhängnis über den Kranken schweben. Aber dem Grauen ersteht ein Gegner: hochaufgerichtet steht am Bette des Kranken im Vordergrunde da eine barmherzige Schwester; in heiliger Entschlossenheit mit dem Rosenkranz in der Rechten sucht sie die grauenvollen Tiere zu verscheuchen, während sie mit der Linken den sterbenden Kranken schützt, der die Arme krampfhaft emporstreckt.

Welch eine Kraft der Wirklichkeit liegt in dieser Darstellung — wie vergeistigt aber zugleich, wie von künstlerischer Kraft beseelt tritt uns dieses grausige Bild der Wirklichkeit entgegen! Wie durchschauert uns die grausige Stimmung des Todes und wie er-

hebt uns die glaubensfreudige Zuversicht, die furchtlose Entschlossenheit, das pflichttreue Ausharren inmitten der Schrecken des Todes, verkörpert in jener hoheitsvoll ernsten, edeln weiblichen Gestalt, die uns anmutet wie die gestaltgewordene Überwindung des Todesgrauens durch den Glauben! Mit voller künstlerischer Kraft ist Wirklichkeit und Phantastik überzeugend vereint, das Sichtbare wie das Unsichtbare gleichmäßig ergreifend und zwingend gestaltet!

Ganz anders das zweite Blatt, *Künstler:* in drei lebensvollen Gestalten zeichnet Max Klinger hier den Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit. Das enge Leben, die an tausend Ketten hängende Wirklichkeit, Elend und Not möchte der Künstler weit hinter sich lassen: eins mit der Phantasie, schreitet er, weitab von dem Getriebe des Alltags, auf lichten Höhen. Eine prachtvolle Baumgruppe erhebt sich auf der schmalen Höhe, die den ins Meer hinausstrebenden Bergzug krönt. Dem Chor eines Domes gleich treten die hochaufragenden, prachtvollen Bäume zusammen, und ihre Kronen vermählen sich zum herrlichen Gewölbe. Links und rechts davon schweift der Blick hinaus über Wälder und Wiesenhänge auf die weite Fläche des Meeres. Die Luft der Freiheit weht hier oben, und das edle Paar schreitet auf blumigem Boden einher: der Künstler in schwarzer, eng anliegender Kleidung und an seine Schulter gelehnt eine prachtvolle weibliche Gestalt in lichter freier Gewandung: die Phantasie. Indes — wer vermag dem Elend auch nur auf Augenblicke zu entrinnen! Mit vorgestreckten Händen und stierem Blicke schleicht eine mit Ketten beladene Gestalt der Gruppe nach, ein Bild trostlosesten Elends. Unwillig wendet sich der Mann halb rückwärts nach ihr um. Der Gegensatz zwischen Phantasie und Leben, zwischen Freiheit und irdischer Gebundenheit ist prachtvoll gestaltet, und auch als Ganzes wirkt das Blatt in seiner großzügigen Auffassung, in seiner wundervollen landschaftlichen Schönheit, in seiner harmonischen Ausgeglichenheit von Schauplatz und Vorgang, wie in den wohlberechneten dekorativen Gegensätzen von Hell und Dunkel ungemein groß und bedeutend.

Der Gedanke des Todes äußert sich hier als Kampf der irdischen Gebundenheit gegen das aufstrebende Ideal, das an jener zugrunde gehen muß. Die Allegorie ist klar und lebendig gestaltet. Gegenüber der früheren Auffassung dieses Bildes — die Jammergestalt der Wirklichkeit lehnte hinten hilflos am Baum — hat die Komposition an Leben und innerer Wahrheit entschieden gewonnen.

Das dritte neue Blatt endlich ist Integer vitae betitelt. Es erschien schon früher in einigen Abzügen von einer älteren Platte, die Klinger dann verworfen hat. Die Komposition ist dieselbe geblieben, die Technik aber ist sehr viel ausgeglichener und feiner geworden.

Integer vitae scelerisque purus, das ist: Wer reines Herzens und frei von Fehl ist. So beginnt bekanntlich eine Ode des Horaz, die in ernstem Tone anhebt und mit neckischen Worten ausklingt. Max Klinger hat nur den Ernst der ersten Worte im Auge. Ein nackter Jüngling schreitet mit weit vorgestreckten Händen dem Abgrund, den Gefahren entgegen — ruhig, ahnungslos, frei von Furcht. In ihm ist die reine Gesinnung, der schuldlose Mensch, der reines Herzens und durch Welt und Leben dahingeht, mit anschaulicher Kraft vor uns hingestellt. Droben aber über ihm thront auf Wolken sitzend der Tod, das Schicksal, das Jenseits von Gut und Böse, die Zeit oder wie wir diese eisig ruhige, eherne, unnahbare Gestalt nennen wollen, die uns erscheint wie das ewig Unwandelbare, das erhaben über dem ewigen Wechsel, der schwächlichen Kleinlichkeit des Irdischen thront. Alles Irdische ist vergänglich: unter den Füßen des Unwandelbaren liegt in Trümmern, was einst groß und gewaltig war: das Kolosseum, Paläste und Tempel der Griechen und Römer, die nur in bewunderungswürdigen Trümmern auf uns gekommen sind. Der Ewige hält in seiner Linken ein Stundenglas; mit seiner gewaltigen Rechten deckt er die Öffnung des Vulkans, worin die Urkräfte jähen Verderbens für die ganze Welt verschlossen sind. Unter dem Stundenglas aber, am Abhange klebend, stehen drei Gestalten, die mit erhobenen Armen der Welt ihre große Botschaft verkünden: Moses mit dem glänzenden Angesicht (2. Mos., 34, 29: »die Haut seines Angesichts glänzte«), Christus mit der Dornenkrone und Brahma mit dem indischen Diadem. Mit gebrochenen Augen, das erhabene Haupt im Tode zur Seite geneigt, liegt Zeus zwischen diesen lebensvollen Gestalten und das Heidentum stürzt entseelt den Abhang hinunter.

Dreimal hat Max Klinger die Zeit dargestellt, zweimal als Vernichter, hier als fühllos unnahbaren Beherrscher der Welt, vor dem alle irdische Größe in nichts zerfällt, gleich dem Sandkorn, das den Abhang hinuntergleitet — ein nichts. Die größte erhabenste Fassung des Problems liegt im Integer vitae vor. Diese ganz neue Darstellung des Todes, die kein Zeitalter, kein Künstler vorher erschaute, ist Klingers ureigenste Schöpfung. Dieses gewaltige Blatt wird die ganze Reihe der Blätter vom Tode eröffnen. Nur noch drei Blätter stehen aus: Krieg, Herrscher, Philosoph. Möge der Künstler sie uns bald schenken und damit das große Werk vollenden, in dem er unserer Zeiten Anschauung vom Tode so gewaltig verkörperte.

PAUL SCHUMANN.

LONDONER BRIEF

Rodins Wahl zum Präsidenten der internationalen Künstlervereinigung Englands, nach dem Hinscheiden Whistlers, muß in jeder Hinsicht als eine sehr glückliche bezeichnet werden. Die Ausstellung in der »New-Gallery« läßt klar erkennen, daß dem Organismus der Gesellschaft neues Leben zugeführt wurde. Des Präsidenten Werke, der übrigens der Eröffnung der Gesellschaft persönlich beiwohnte, würden schon allein genügt haben, dem Unternehmen eine reizvolle Anregung zu verleihen. Die Unterstützung anderer Künstler bot aber gleichfalls so viel Interessantes, daß die weitgehendsten Erwartungen über-

troffen wurden. Von den auswärtigen Mitgliedern, welche zu dem günstigen Gesamtresultat beitrugen, nenne ich besonders: Claude Monet, Maris, Raffaelli, Stuck, Klinger, Liebermann, Fritz Thaulow, Professor von Bartels, Zuloaga und Anglada. Von A. von Menzel war leider nur das schon früher in der hiesigen lithographischen Ausstellung gesehene Blatt »Christus im Tempel« vorhanden. Des verstorbenen Präsidenten Whistlers Kunst vertraten folgende drei Werke: »Rose et Or: La Tulipe«, ein unvollendetes Porträt in ganzer Figur; »Die Symphonie in Weiß«, aus dem Jahre 1867, und »Valparaiso«, 1866 gemalt, ein Bild, das sich in die Klasse seiner »Nocturnes« wohl einreihen läßt, obgleich die dargestellte Szenerie schon den anbrechenden Morgen verkündet.

Rodins »Le grand Penseur« gehört jedenfalls zu den interessantesten Werken der modernen Bildhauerkunst, eine Arbeit, die, beiläufig bemerkt, als eine Version im großen Stil von seiner gleichnamigen, kraftvoll modellierten Figur »Le Penseur« betrachtet werden kann. Von anderen Bildwerken des französischen Meisters erwähne ich noch: »Bellona«, eine Büste mit einem Kopf voll edler Majestät, ferner eine kleine weibliche Büste in Bronze: »Der Traum« und »La Défense«. In letztgenannter Arbeit tritt Rodins Talent für schöne Gruppierung deutlich hervor. Diese zeigt uns die nackte Gestalt eines Kriegers, das zerbrochene Schwert in der einen Hand haltend, mit der andern krampfhaft nach der Hüfte fassend, dem Tode bereits geweiht, aber durch eine geflügelte Figur beschützt. Der sterbende Kämpfer blickt zu ihren weit geöffneten Lippen empor, denen ein machtvoll gebietender, zur Verteidigung ihres Lieblings den Feinden entgegentönender Kriegsruf sich zu entringen scheint. »Torso St. Johannis«, ebendesselben Künstlers, stellt eine schöne Studie zu der gleichnamigen Bronzefigur dar.

Den besten Platz in der Ausstellung, der sonst in der Regel dem Altmeister Watts eingeräumt wird, nahm diesmal — und meiner Ansicht nach zu unrecht — Cottets »Le Deuil Marin« ein. Drei Frauen, dreier verschiedener Generationen in Trauerkleidern, werden uns mit der ausgesprochenen Absicht vorgeführt: Wir wollen häßlich sein! Wenn auch einzelne Details sehr gut modelliert sind, so wird man doch unwillkürlich an Coleridges Gedicht »Trauer ohne Schmerz« erinnert. Zum Schluß möchte ich noch M. A. Bartholomés Skulptur »Réveil dans la Mort« erwähnen, die in der Zentralhalle, neben Rodins Werken und seiner nicht unwert, ihren Platz erhielt.

Die Ausstellungen in London nehmen derart zu, daß es selbst schwierig erscheint, auch nur eine Übersicht über dieselben zu gewähren. Es mögen seit Beginn des Jahres wohl mehr wie vierzig gewesen sein! Trotzdem wäre es unrichtig, die Veranstalter der betreffenden Unternehmungen tadeln zu wollen, da sie fast ausnahmslos gute Geschäfte machen, den Besuch des Publikums anzuziehen verstehen, und, was die Hauptsache ist, meistens auch irgend etwas wirklich Interessantes und Sehenswertes zu bieten vermögen. Wie es unter diesen Umständen nicht anders möglich sein kann und wie es gleichzeitig den Bestrebungen unserer Epoche entspricht, entwickelt sich infolgedessen bei den Ausstellungen immer mehr das Spezialistentum. Entweder werden nun bei solchen Gelegenheiten die Werke eines einzelnen Meisters vorgeführt oder es sind sogar nur Studien von ihm, Porträts, Landschaften u. s. w. So fand in der »Fine Art Society« eine Ausstellung von Aquarellbildern und Studien Sir Edward Poynters, des Präsidenten der Akademie, statt, die uns einen Überblick über die fünfundvierzigjährige Tätigkeit des Künstlers gibt. Neben diesen Studien finden wir kleinere Versionen für seine größeren Bilder, wie unter anderen »Äsculap«, »Catapult«, »Die Königin von Saba« und Porträts. In den frühzeitigen Arbeiten bleibt die präraffaelitische Note unverkennbar, aber selbst neuere Landschaften wie »Isola San Giuliano« (1896) und »Garten am Comer See« (1903) zeigen manche Eigentümlichkeiten jener Schule.

In demselben Kunstinstitut befindet sich eine Version von Holman Hunts »Das Licht der Welt« ausgestellt, ein Werk, dessen Herstellung ich Gelegenheit hatte, während eines Zeitraumes von zwei Jahren zu verfolgen. Es gibt gewiß nicht viele Beispiele in der Kunstgeschichte — und in der Tat, ich wüßte keins, daß ein großer Künstler, nachdem er ein Meisterwerk geschaffen, durch welches er vornehmlich seinen Ruhm erlangte, dies nach fünfzig Jahren wiederholt. Die betreffende Replika ist in größeren Abmessungen gehalten und weist außerdem noch einige Unterschiede auf. Das Original gelangte seinerzeit durch Schenkung an »Keble-College« in Oxford, Mr. Holman Hunt teilte mir gelegentlich schon früher mit, daß er eine Wiederholung des Bildes vornehme, weil das Direktorium des genannten College sein Werk so gut wie verkommen lasse, trotzdem er dasselbe bereits einmal gratis restauriert habe. Seitdem nun das neue, vorzüglich gelungene Bild öffentlich ausgestellt wurde, entstand zwischen dem Meister und »Keble-College« eine ziemlich heftige, außerdem noch einige andere Punkte betreffende Preßfehde. Mr. Holman Hunt wirft nämlich mit Recht der Anstalt noch weiter vor, daß, obgleich das Gemälde eine Schenkung bildete und in gleicher Weise dieser noch 30000 Mark zum Anbau einer Kapelle hinzugefügt wurden, in welcher das in seiner Art einzige Bild »The light of the world« aufgestellt werden sollte, letzteres nicht ohne Entgelt zugänglich sei. Endlich beschwert sich der Künstler darüber, daß die Erklärung Ruskins, welche gedruckt unter dem Bilde angebracht war, durch eine andere, minderwertige ersetzt wurde. Ruskins mir bekannter Text ist tatsächlich ebenso schön wie sinnig, so daß ich Holman Hunts Beschwerde begründet finde, um so mehr, als dem damals zwanzigjährigen Künstler des ersteren Kritik zur allgemeinen Anerkennung verhalf.

Außer anderen Gegnern, ist Ruskin noch ein schwerer Widersacher, wenngleich nur durch seine nachgelassenen Schriften, in Herbert Spencer entstanden. Durch die Gefälligkeit der Verlagsfirma Williams & Norgate, von denen die Autobiographie des Philosophen Herbert Spencers Mitte dieses Mo-

nats veröffentlicht wird, bin ich schon heute in der Lage, Ihnen dessen Urteil über den ersteren mitzuteilen. Er sagt unter anderem: »Als vor Jahren Ruskins »Modern Painters« erschien, war ich entzückt, in ihm jemand zu finden, der den Mut besaß, über einige Werke Raffaels eine ungünstige Meinung auszudrücken; hinsichtlich dieser stand ich in meinem Urteil ebenso vereinsamt wie über die Fehler anderer großer alter Meister. Als daher sein Werk »Stones of Venice« erschien, öffnete ich dasselbe mit hohen Erwartungen. Bei Betrachtung der Illustrationen jedoch und nach Durchsicht des Textes fühlte ich mich dem reinen Barbarismus gegenüber. Mein Glaube in Ruskins Urteil war sofort vernichtet; deshalb gab ich seinen Schriften nur noch in soweit Beachtung, als dieselben in Revüen und anderweitig angezogen wurden. Im Verein mit seinem Reden und Tun genügte dies vollständig für mich, um meine über ihn gebildete Ansicht zu rechtfertigen. Unzweifelhaft besitzt er einen schönen Stil und bedeutende Beredsamkeit, sowie dann und wann drückt er auch die Wahrheit aus; aber daß jemand, der so viel Absurditäten geschrieben und geäußert hat, einen so großen Einfluß gewinnen konnte, ist für mich ebenso überraschend wie entmutigend.« Ruskins Kritik nebst Erklärung zu dem oben in Rede stehenden Werk von Holman Hunt gehört zu dem besten, was jener je geschrieben, so daß ich, abgesehen von Pietätsrücksichten, auch aus rein sachlichen Gründen des Künstlers Unmut sehr begreiflich finde. Die neue Replika ist von Mr. Charles Booth angekauft, um zunächst die Runde um die Welt zu machen, und dann hat der Erwerber die Absicht, das Gemälde einer hiesigen Staatsgalerie zu schenken.

Die sogenannte alte Aquarellgesellschaft »The Royal Society of Painters in Water Colour« (5a Pall Mall East) schickt sich an, in diesem Jahre ihr Zentenarium zu feiern, da sie 1804 gegründet wurde. Sir Ernst A. Waterlow ist der Präsident der Gesellschaft und Mr. Edward R. Hughes ihr Vizepräsident, zu der, außer den ersten heimischen Meistern, als Ehrenmitglieder Adolf Menzel und Karl Haag gehören. Holman Hunt feierte hier gewissermaßen sein fünfzigjähriges Ausstellungsjubiläum im vorigen Dezember durch die zur Besichtigung gebotene, 1853 angefertigte Studie zu seinem Gemälde »Claudio und Isabella«. Die betreffende Künstlergenossenschaft ließ gleichfalls im vorigen Jahre ihrem Protektor, dem Könige Eduard VII., ein Album überreichen, für das die meisten Mitglieder Aquarellbilder angefertigt hatten.

Diese Tatsache bot dem sogenannten neuen Parallel- oder Konkurrenzinstitut, wenn man es so nennen will, die willkommene Veranlassung, um hinter der älteren Künstlervereinigung nicht zurückstehen zu wollen. Der Präsident derselben, Mr. E. J. Gregory, hatte ein sehr hübsches Schränkchen entworfen, in welchem die für den König bestimmten Blätter in praktisch geordneten Fächern Unterkunft fanden. Das größte Blatt ist das von Professor Hans von Bartels hergestellte, den Titel »The Lands End« aufweisend. Ursprünglich nannte sich die 1831 gegründete Genossenschaft, die jetzt ihr Domizil in 191 Piccaddy hat, »New Society in Water Colours«, später aber »The Royal Institute of Painters in Water Colours«. Beide Gesellschaften werden häufig im Auslande miteinander verwechselt. Mitglieder der letzteren sind: Prinz Louis Battenberg, Prinzeß Battenberg, Graf Gleichen, Graf Seckendorff, R. G. Meyerheim und Israels; ferner gehörten ihr zu Lebzeiten Ludwig Passini und die Kaiserin Friedrich an.

Die Aquarellausstellung bei T. Agnew & Sons in Bond-Street ist auch in diesem Jahre wiederum erstklassig. Die besten Vertreter ihres Faches, wie Turner, P. de Wint, S. Prout, Cotman, David Cox, Roberts, W. Müller, Copley Fielding, Cooper, W. Hunt und Birket Foster, konnten hier voll gewürdigt werden. Unter den Aquarellbildern Turners erwähne ich besonders: »Ehrenbreitenstein«, »Drachenfels«, »Luzern bei Mondschein«, »Val d'Aosta«, »Konstanz«, »Schloß Riggenberg am Brienzer See« und »Remagen«. Durch die Munifizenz von Sir William Agnew erhielt die »National Gallery« ein prachtvolles Werk von Sir Joshua Reynolds Hand, das neben seiner berühmten Gruppe »Die Grazien dekorieren die Büste Hymens« Aufstellung erhielt. Das betreffende Werk, 1773 gemalt, stellt die schöne Schauspielerin »Mrs. Elisabeth Hartley mit Kind« dar. Das in reichem und warmem Ton hergestellte Porträt konnte in der letzten Winterausstellung in »Burlington House« bewundert werden.

Die unter der Direktion von Mr. E. Brown und Phillips stehende »Leicester Gallery«, an dem gleichnamigen Square gelegen, ist eine der tätigsten und vielseitigsten in ganz London. Besondere Anziehungskraft übte das Kunstinstitut aus durch eine Ausstellung von Werken des hervorragenden Malers F. Sandys. Obgleich dieser zu den drei großen präraffaelitischen Meistern, Holman Hunt, Millais und Rossetti, seinerzeit in näherer Verbindung gestanden hatte, so war er doch später mehr oder minder in Vergessenheit geraten. Wohl mehr persönliche wie künstlerische Verhältnisse mögen hieran schuld gewesen sein. Rossetti, mit dem Sandys 1860 zusammenwohnte, sagt von diesem aus: »Er ist der größte lebende Zeichner!« Er war ein Schüler von George Richmond und Samuel Lawrence, dessen Stil in der Kreidezeichnung ihn wesentlich beeinflußte. Der Akademie verdankte er jedenfalls nichts, und hinsichtlich der Technik ist er ein viel vollendeterer Künstler als z. B. Rossetti und besitzt mehr Inspiration wie Millais. Das auf der Ausstellung befindliche, 1864 von Sandys angefertigte Porträt von Mrs. Lewis ist, ganz abgesehen davon, daß es eine sehr gute Arbeit darstellt, noch durch einen besonderen Umstand interessant. Als das Gemälde fast vollendet war, verletzte sich Sandys die Hand und Mr. Holman Hunt trat bereitwilligst mit dem eigenen Pinsel, wenn auch nur durch Hinzufügen von Kleinigkeiten, für den ersteren ein. Von ausgestellten Werken desselben erwähne ich: »Kassandra«, »Frieden und Krieg«, »Rotkäppchen«, »My Lady Greensleeves«, »Die weiße Jungfrau von Avenel«, »Samuel«, ferner ein jugendlicher Kopf eines hübschen Mädchens und »St. Dorothea«. Seine beste Arbeit

hier ist vielleicht die Kreidezeichnung »Lethe«, eine weibliche, traum-wache Figur inmitten eines Mohnfeldes. Von Schöpfungen anderer Künstler will ich noch nennen: »Eine Studie zu der goldenen Treppe« von Burne-Jones; desgleichen eine Studie von Sir W. B. Richmond, »Der Gesang Miriams«; Lord Leightons »Helena« und Rossettis »Gedächtnis«, ein ausdrucksvoller weiblicher Kopf.

In ebendemselben Institut folgten kurz aufeinander mehrere andere Ausstellungen, so unter anderen Mr. E. A. Abbeys Federzeichnungen zur Illustration von Dramen Shakespeares, ferner die Originalzeichnungen Mr. E. T. Reeds für »Punch in Parliament«, witzige Karikaturen der ersten parlamentarischen Größen enthaltend, und schließlich Mr. M. Menpes Aquarellen Venedigs.

Ein ebenso schönes wie interessantes und reich illustriertes kürzlich erschienenes Buch, »Lady Diana Beauclerk«[1]), verfaßt von Mrs. Steuart Erskine, nimmt vielfach bezug auf Bartolozzis Stiche, weil jene Dame einerseits für den Künstler zeichnete, andererseits ihre eigenen Originalwerke von letzterem in Schwarz und Weiß übertragen wurden. Lady Diana Beauclerk war die älteste Tochter des dritten Herzogs von Marlborough, zuerst mit Lord Bolingbroke und dann mit Topham Beauclerk, dem Freunde von Dr. Johnson, verheiratet.

Die Künstlerin stand in naher Verbindung mit den ersten Berühmtheiten ihrer Zeit, so namentlich mit Joshua Reynolds.

»The Artist Engraver« (Macmillan & Co.) betitelt sich ein neues Fachblatt, das in seiner ersten Nummer eine Radierung von Professor Legros, einen Holzschnitt von C. H. Shannon, einen Kupferstich von William Strang, eine Lithographie von Pennell und noch eine Radierung von Cameron enthält, während der Text von Mr. Bynion verfaßt wurde.

Schließlich will ich nicht unerwähnt lassen, daß Mr. G. F. Watts, der Altmeister englischer Kunst, wie immer, so auch jetzt im besondern wieder durch seine Generosität der Allgemeinheit zu dienen sucht. Um der in der Nähe von Limnerslease, seinem Landaufenthaltsort, befindlichen Landbevölkerung, sowie den Einwohnern von Guildford seine Werke zugänglich machen zu können, ließ er hundert derselben von »Little Holland House« in London nach dort schaffen. Der Künstlerveteran feierte vor kurzem seinen achtundachtzigsten Geburtstag, und kann es für ihn als eine hohe Ehrung angesehen werden, daß er der einzige lebende Meister ist, von dem die »National Gallery« ein Werk aufnahm. Letzteres stellt ein Porträt von Mr. Russell Gurney, des Rekorders von London, dar. Der Besuch der »National Gallery« in Trafalgar Square stellte sich im vergangenen Jahre auf 539873 Personen.

O. VON SCHLEINITZ.

KUNSTBERICHTE AUS PARIS

Unter den neuen Erwerbungen, die der Louvre unlängst gemacht hat, wäre in erster Linie ein Gemälde von Domenico Theotocopuli, genannt »el Greco«, zu erwähnen. Es stellt König Ferdinand von Aragonien, mit der Krone auf dem Haupt, in seiner Rüstung dar, in seiner Linken die »fleur de lis« in der Rechten das Zepter haltend. Ein neben ihm stehender Page in spanischer Tracht mit Halskrause präsentiert ihm den Helm. Dieses Porträt erinnert stark an die Malweise der Bassani in Venedig, wo, wie bekannt, der Künstler — ein Grieche von Geburt — seine ersten Kunststudien gemacht hat. Ein feiner, angenehm wirkender Silberton ist in den Farbentönen überall vorherrschend, doch ist die Ausführung des Bildes flüchtig; auch erscheint die unmäßige Länge der Gesichter, besonders des Königs wenig vorteilhaft, eine Charakteristik des Meisters, die besonders auffällig auf seinem Bild in der National Gallery zu sehen ist.

Ein selten schönes Werk von Tiepolo ist die aus der Sammlung Beaurepos (Marne et Loire) stammende Plafond-Skizze. Das dekorative Talent dieses Meisters, dessen Werke mit Recht mit dem Sonnenuntergang der venezianischen Kunst verglichen worden sind, kommt besonders in seinen Decken und Wandmalereien zur Geltung. Auch in der Anlage dieses Tondo, angeblich eine Skizze für das Oratorium des Palazzo Grimaldi in Genua, sehen wir diese Eigenschaften des Künstlers in besonders vorteilhaftem Lichte. Es stellt die hl. Jungfrau in Glorie dar, wie sie unter dem Flügelschlag von unzähligen Engeln und Engelchen zum Himmel hinanschwebt, wo sie Gott-Vater, begleitet von himmlischen Heerscharen, mit offenen Armen empfängt. Der Erzengel Michael bläst dazu in der Höhe die Posaune, während in der Mitte die Silhouette einer ungeheuerlichen Schlange mit dem roten Sündenapfel im Mund in den Abgrund stürzt. Im Vordergrund unten geht eine Prozession vor sich. Die perspektivischen Verhältnisse, sowie die scheinbar mit Absicht gesuchten Verkürzungen sind tadellos. Über das Ganze breitet sich ein duftiges Farbenglühen, vom tiefsten Rot der Gewänder bis zum zartesten Rosa der von Sonnenstrahlen durchdrungenen Wolken — höchst effektvoll in der Wirkung. Ferner wären hier noch zwei diesen Winter angekaufte Salomo van Ruisdael zu erwähnen, Flußlandschaften mit mittelalterlichen Burgen, die den Lehrer des berühmten Jakob van Ruisdael in weit vorteilhafterem Lichte als bisher erscheinen lassen.

Auch Werke aus der goldenen Zeit der englischen Kunst sind erworben worden; ein Raeburn, Mrs. Machoniche mit ihrem Kinde darstellend, und ein Porträtbild von dem jetzt in England so sehr geschätzten und bekanntlich von deutschen Eltern abstammenden Hoppner; eine weißgekleidete junge Dame mit lichtgelbem Gürtel und Schleier, an die sich ein mit ihr lächelnder Knabe, ein Kätzchen haltend, anschmiegt.

Durch die Schenkung der unlängst verstorbenen Prinzeß Mathilde kommt der Louvre nun auch noch in den Besitz eines Reynolds — merkwürdigerweise das *erste* Werk dieses Meisters, das in diese Galerie aufgenommen wird. Obwohl kein Werk ersten Ranges, so verrät die junge Dame mit ihrem gepuderten Haar und ihrer zarten lichtgrauen Kleidung, nachdenkend in einer Waldlandschaft sitzend, doch die Hand des Meisters. Ein starker Gegensatz zu ihr bildet der mit derben Pinselstrichen gemalte Kopf eines Spaniers — ebenfalls aus dieser Schenkung — der angeblich dem Velazquez zugeschrieben wird. —

Auch Baron von Rothschild hat den Louvre mit einer Reihe von Gemälden ersten Ranges bedacht, die den meisten Lesern schon bekannt sein dürften: darunter ein herrlich erhaltener Wouwerman, mehrere Teniers, ein Seestück von Backhuysen, zwei Bilder von Jakob van Ruisdael, eines die berühmte Schneelandschaft, und nicht weniger als vier Greuze: drei zarte Mädchenporträts und das Bild der beiden sich zärtlich umarmenden Freundinnen.

LOUISE M. RICHTER.

1) Fisher Unwin, London.

BÜCHERSCHAU

Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., bearbeitet von *H. Weizsäcker,* illustrierte Ausgabe, 2 Abt. in 1 Bde., mit 38 Lichtdrucken nach Gemälden und Kartonzeichnungen älterer und neuerer Meister, Frankfurt 1903.

Gerade in den Tagen, wo Professor H. Weizsäcker das Direktoriat des Städelschen Instituts niederlegte, erschien der II. Teil des von ihm verfaßten Katalogs, die moderne Abteilung, und zugleich die illustrierte Gesamtausgabe beider Teile. Mit dieser hat er sowohl seiner Wirksamkeit in Frankfurt ein bleibendes Denkmal gesetzt, als die Reihe der besten, nach den Grundsätzen der modernen Forschung verfaßten Galeriekataloge um ein Muster- und Meisterstück an Inhalt und typographischer Ausstattung vermehrt. Der erste Teil, der die älteren Gemälde bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts behandelt, erschien schon vor vier Jahren, und fand wegen seiner praktischen Anordnung und der äußerst gründlichen und nach allen Seiten orientierenden Angaben die ungeteilte Anerkennung der Fachkreise. Nun schließt sich der nur ein Drittel so umfangreiche zweite Teil, der die modernen Gemälde, Kartons, Zeichnungen und Aquarelle und die Gemälde des Museumsvereins umfaßt, in der Hauptsache nach denselben Prinzipien und mit den gleichen Vorzügen der Übersichtlichkeit und Exaktheit würdig an. Es wurde hier nur mit Recht auf die Faksimilewiedergabe der Künstlersignaturen und Monogramme verzichtet und es brauchte hier auch nur in wenigen Fällen eine ausführliche Übersicht über den Gang und die Resultate der Forschung über die betreffenden Gemälde gegeben zu werden. Den Künstlernamen in alphabetischer Reihenfolge schließen sich immer wenige Zeilen mit den Hauptlebensdaten an, dann folgen ziemlich eingehende Beschreibungen der Bilder mit Angabe über Signaturen und Datierungen, über Maße, Technik, Material, Provenienz und Reproduktionsnachweise und endlich speziell wissenschaftliche Notizen. — Ganz außerordentlich fein und vornehm wirkt die Geschlossenheit des Druckes und zeigt, daß die Forderungen der Raumersparnis und Übersichtlichkeit für eine geschmackvolle Ausgestaltung des Satzbildes kein Hindernis zu sein brauchen.

NEKROLOGE

C. W. Müller †. In Dresden ist am 24. April nach langem Leiden der Landschaftsmaler Karl Wilhelm Müller gestorben, der seine Bilder mit Ce We M zu bezeichnen pflegte. Er war 1839 zu Dresden geboren und war von 1858—64 Ludwig Richters Schüler. Gleich diesem entnahm er die Motive zu seinen zahlreichen anmutigen Landschaften mit Vorliebe der sächsisch-böhmischen Schweiz, und von seiner italienischen Reise her hatte er gleich Richter eine Vorliebe für die Campagna bei Rom, das Albaner- und das Sabinergebirge. Die Galerie zu Dresden hat von ihm ein Nachtbild aus der Campagna; auch an der malerischen Ausschmückung der gegenwärtigen Dresdener Hofoper nahm er seinerzeit Teil; von ihm stammen die Lünetten: Schauplatz der Räuber, der Nibelungen, des Freischütz, des Tannhäuser. Auch als Aquarellist war Müller sehr tüchtig.

Zur Gedächtnisfeier Prellers vereinigten sich am 25. April die Mitglieder der Weimarischen Lokalkunstgenossenschaft nebst geladenen Gästen von nah und fern am Grabe Prellers, wo Professor Kanoldt aus Karlsruhe die Gedächtnisrede hielt. Nachdem noch Kränze am Grabe niedergelegt worden waren, begaben sich die Teilnehmer nach dem einstigen Wohnhause Fr. Prellers in der Belvedereallee, um hier die feierliche Enthüllung einer Marmorgedenktafel vorzunehmen.

PERSONALIEN

München. Der Direktor der Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungensammlung, Dr. W. Schmidt, wurde seinem Ansuchen entsprechend, unter Anerkennung seiner langjährigen treu geleisteten Dienste, in den dauernden Ruhestand versetzt und zugleich von der Funktion eines Mitgliedes der Galeriekommission entbunden. Zum Direktor der Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungensammlung wurde der seitherige Konservator derselben, Dr. Heinrich Pallmann-München, befördert.

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* Professor Petersen eröffnete die Festsitzung vom 22. April mit guten Wünschen für das neue Jahr der ewigen Stadt, die, hohen Besuches gewärtig, auch jetzt wie vor einem Jahr im Festschmuck prangt. Dr. P. Hartwig hatte im Sitzungssaal als ungewöhnlichen Schmuck die in seinen Besitz gelangten Marmorfragmente eines kaiserlichen Monuments in würdiger Weise ausgestellt und erläuterte dieselben in eingehender Rede. Ein verkröpftes Gebälk in reicher Ausführung wurde von Säulen einzigartiger Bildung getragen: auf palmartig geschupptem Stamme Kapitelle von naturalistisch gebildeten Palmblättern. Vor diesen — von denen sich zwei erhalten — standen mit leichter Seitenwendung zwei jugendliche Figuren, verschieden in Tracht und Haltung, die Hartwig als Atlanten erklärte. Das Hauptstück zeigt oben das Mittelstück eines Tempels mit figurengeschmücktem Giebel, zwischen dessen toskanischen Säulen eine geöffnete Tür sichtbar war, davor tiefer der Kopf eines bärtigen Flamen nach links gewendet. An anderen gefundenen Köpfen fiel der eines bärtigen Mannes durch den außerordentlich reich gearbeiteten Helmschmuck auf. Der Tempel wurde durch seine Architektur und namentlich durch den Giebelschmuck als der des Quirinus mit Sicherheit erkannt. Es ist nämlich in dem Giebeldreieck der Moment dargestellt, wo dem Romulus das ausschlaggebende Zeichen zuteil wird, das seine Herrschaft sichert. Unter dem Giebel sieht man drei nach links fliegende Vögel — die Raben! —, zur Rechten Remus, zur Linken Romulus mit Fortuna und Viktoria. In dem Kopf des Behelmten glaubte der Vortragende den Caracalla erkennen zu dürfen und fand in dem Brudermord des Kaisers ein Motiv für die Darstellung des Quirinustempels. — Darauf lenkte Professor Petersen die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf das Comitium, dessen Geschichte er aus den Resten der von Boni freigelegten Ostseite zu rekonstruieren versuchte. Petersen unterschied drei Perioden: die Königszeit, die frührepublikanische und die cäsarische. Mit der letzteren beginnend, vertrat er mit Nachdruck die Ansicht, daß das schwarze Steinpflaster — wahrscheinlich an der Ostseite stark verkürzt — in seinem ursprünglichen Verbande erhalten und mit dem lapis niger Varros identisch sei. Zweifle doch niemand, daß darunter eben das gefunden sei, was den lapis niger nach der Überlieferung bedeckt hatte. Die darunterliegenden Monumente gelten auch anderen nicht als gleichzeitig: als älter die Inschriftstele und die Säule, als jünger das Grab mit dem darunterliegenden Rechteck. Der Vortragende zeigte nun, daß jede dieser zwei Denkmälergruppen zu einer verschiedenen Anlage des Comitiums gehöre, die in einer Grundrißskizze ineinandergezeichnet vorgelegt wurden. Säule und Cippus gehören zu einem langgestreckten, geraden Stufenbau, der durch fast ostwestliche Richtung sich als Südseite des Comitiums darstelle und weiter südlich, in unregelmäßiger Linie begrenzt, die ältesten Rostra gebildet haben mußte. In höherer Lage ein anderer Stufenbau südlich gegen das

Forum mit der alten und höher geführten Abgrenzung nördlich gegen die Kurie mit gerundeten Stufen sich erhebend. Petersen wies nach, daß der Stufenkreis im östlichen Teile die geraden Stufen so weit wie möglich gedeckt habe, im westlichen Teile aber so weit darüber hinausgegangen sei, daß das Romulusgrab gerade über der Mitte des Kreisabschnittes gelegen habe. Aus den literarischen Zeugnissen ergab sich endlich mit Bestimmtheit, daß das Rechteck hinter dem Grabe die Rostra im engeren Sinne getragen habe. *E. St.*

SAMMLUNGEN

Courbets Steinklopfer in Dresden. Im Hotel Drouot zu Paris wurde Mittwoch den 20. April die Sammlung Binant versteigert, die etwas über 100000 Franken einbrachte. Das Hauptwerk war das berühmte Bild Die Steinklopfer von Gustav Courbet. Die »Frankfurter Zeitung« berichtet, das Gemälde sei um 45000 Franken für die Dresdener Galerie erworben worden. In dieser Form ist die Nachricht falsch. Das Bild ist vorläufig in den Besitz eines bekannten Dresdener Kunstgelehrten übergegangen. Es wird zunächst in der Großen Dresdener Kunstausstellung, Dresden 1904, gezeigt. Natürlich wäre es wünschenswert, daß die Galeriekommission es für die Galerie ankaufte. Das Bild zeigt zwei Steinklopfer, einen alten, vom Rücken gesehen und einen knienden jungen, das Gesicht vom breiten Hutrande bedeckt; beide sind auf staubiger Landstraße dumpf versunken in ihr hartes Geschäft; in herber Deutlichkeit steht die klobige Wucht ihrer angestrengten Körper und die bittere Not in ihrem elenden Aufzug vor Augen. Courbet stellte außer diesem großen, meisterhaft ausgeführten Werke im Salon 1851 noch das Begräbnis zu Ornans aus, ferner die (vom Jahrmarkte betrunken heimkehrenden) »Bauern von Flagey« und sein Selbstbildnis. Die Kritik fuhr mit allen Geißeln des Spottes und der Entrüstung über Courbet her. Er ließ sich aber bekanntlich nicht irre machen und gab mit seinen Schöpfungen den Anstoß zu der grundlegenden Umwälzung in den künstlerischen Anschauungen, welche die ganze Folgezeit beherrscht hat. — Die Pariser Zeitungen sind übrigens empört darüber, daß das Louvre-Museum sich diese Gemälde, »vielleicht Courbets beste Schöpfung«, hat entgehen lassen; das Werk sei »auch zu dem doppelten Preise nicht zu teuer bezahlt gewesen«. Es sei geradezu unverzeihlich, eine Perle der französischen Kunst wegen eines so geringfügigen Betrages ins Ausland ziehen zu lassen, zumal da das Louvre-Museum erst kürzlich zwei *englische* Bildnisse für 150000 Franken angekauft habe, über die in London die eigenartigsten Gerüchte im Umlauf seien. ꝏ

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die am 30. April eröffnete »große« Kunstausstellung ist mit geringen Ausnahmen eine Ausstellung der Berliner Künstlerschaft mit dem traditionellen Düsseldorfer Anhang, einer größeren Anzahl Münchener und Karlsruher und einem Saal ungarischer Bilder, unter denen ein frühes Werk (»Eingefangene Strolche«) des einst allzu bewunderten, jetzt über Gebühr vernachlässigten Munkácsy sämtliche übrigen zwölfhundert Gemälde der Ausstellung an Kraft und Schönheit des Tones übertrifft. Die vortrefflichen ausländischen Kollektionen des Vorjahres werden von dem kunstverständigen Teil der Besucher schmerzlichst vermißt; andererseits kann man es den Berlinern natürlich nicht verübeln, daß sie nicht in ihrem eigenen Hause das Aschenbrödel spielen wollen. Betrachten wir also die Ausstellung als das, was sie sein will, eine Jahresparade der »korrekten« Berliner Kunst; etwas anderes sind ihre Pariser und Londoner Schwestern ja auch nicht. Jammern wir auch darüber nicht, daß die ersten Säle wieder mit Schlachtenbildern und Darstellungen sonstiger Denkwürdigkeiten gefüllt sind! Zeitereignisse im Bilde der Nachwelt aufzubewahren ist ein völlig begreiflicher Wunsch, und es sind ja auch nicht alle Werke dieser Gattung so minderwertig wie Bohrdts Geschwader, das räumlich hervorragendste Bild der Ausstellung. Natürlich gehören Werke, die nicht aus rein künstlerischen Gesichtspunkten entstanden sind, nicht in die Kunstmuseen. Die äußere Anordnung verdient alles Lob und ebenso der Eifer, mit dem die früher so häufigen Proben des reinen Unvermögens ausgemerzt worden sind. Leider fehlt es auf der anderen Seite fast ganz an starken künstlerischen Eindrücken. Selten kommt man weiter als bis zu einem Gefühl der wohlwollenden Anerkennung oder auch der Verwunderung, wie weit man es doch im Handwerk bringen kann, ohne einen Funken von Temperament und Eigenart zu besitzen. So entsteht nach den ersten Rundgängen ein Eindruck der Eintönigkeit, der sich bei häufigeren Besuchen kaum ändern wird. Von den Berliner Kollektivausstellungen erregen nur die von Uth, Frenzel und Schlichting einiges Interesse. Des Karlsruhers Ludwig Dill Landschaften wirken in größerer Anzahl nebeneinander nicht sonderlich günstig. So ist der kleine Lenbachsaal, über dessen Berechtigung so kurz nach der Ausstellung im Künstlerhause an und für sich zu streiten wäre, als eine Oase freudigst zu begrüßen. Unter den kleineren Skulpturen, den Zeichnungen und den graphischen Arbeiten scheint sich manches ansprechende Werk zu befinden. *G.*

St. Louis. *Sonderausstellung deutscher Künstler in St. Louis.* Auf Anregung des Hofmalers C. Arnold in Weimar hat sich eine Anzahl deutscher Künstler an einer Sonderausstellung beteiligt, die in dem deutschen »Künstlerheim« des Kunstmalers Johannes Schumacher in St. Louis stattfindet und von Ende Mai bis zum Schluß der Weltausstellung zugänglich bleibt. Bis jetzt sind über fünfundzwanzig Künstler, zum Teil mit mehreren Gemälden, angemeldet. Die Ausstellungsräume bieten Platz für ca. 500 Gemälde, und es wäre zu wünschen, daß die Ausstellung von vielen ersten Künstlern beschickt würde, um ein stattliches Gesamtbild des Teiles der deutschen Kunst zu bieten, der aus irgend welchen Gründen nicht an der Weltausstellung selbst teilnimmt.

Berlin. *Die Kunstausstellung der Sezession* wurde am 3. Mai für geladenes Publikum feierlich eröffnet. Neben den Vorstandsmitgliedern: Liebermann, Slevogt, Trübner, Leistikow, Hofmann, Corinth, Gaul und Tuaillon sind auch die jungen Mitglieder der Sezession stark vertreten. Diesmal beteiligt sich auch wieder die Münchener Sezession und die »Scholle« mit einem eigenen Saale. Viel Bedeutendes bietet auch das Ausland, z. B. das große Wandgemälde von Hodler, das bekannte Werk von dem Dänen J. Paulsen »In der Heimat des Künstlers«, ein großes Porträt von Lavery und das ganz hervorragende Porträt des Schriftstellers Duret von Whistler.

VERMISCHTES

Das sogenannte Grab des Drusus bei Wulfen ist durch den Köthener Geschichtsverein freigelegt und dabei sind ein Halsschmuck, gegen dreißig Gefäße und viele Scherben gefunden worden.

In **Wereschtschagins künstlerischem Nachlaß** befindet sich neben einer Reihe von Studien ein einziges größeres Gemälde: Der Begräbnisplatz der Könige, das der Künstler selbst auf 24000 Mark geschätzt hatte.

Michelangelos Kruzifix entdeckt. Eine überaus wichtige kunstgeschichtliche Entdeckung verkündigt soeben der bekannte Heidelberger Kunstgelehrte Geh. Hofrat Henry Thode, er hat das berühmte Jugendwerk des Michelangelo, den Kruzifixus, der allgemein als verloren galt, wieder aufgefunden. In Condivis Lebensbeschreibung Michelangelos, die noch zu dessen Lebzeiten 1553 erschien, ist zu lesen: »In dieser Zeit — das heißt zwischen 1492 und 1494 — machte Michelangelo für den Prior von Santo Spirito einen etwas unterlebensgroßen Kruzifixus aus Holz, den man bis heute auf dem Hochaltar der Kirche sieht. Mit dem Prior stand Michelangelo in vertrautem Verkehr, der Prior erwies ihm viele Gefälligkeiten, er stellte ihm ein Zimmer und — was für Michelangelo vom höchsten Werte war — Leichen zum anatomischen Studium zur Verfügung. Das war der Anfang zu derartigen Studien, die er fortsetzte, so lange es ihm das Geschick vergönnte.« Vasari erwähnt diesen Kruzifixus ebenfalls in der zweiten Auflage seiner Künstlerbiographien 1568; er kennt ihn aus eigener Anschauung und sagt: »Ein Holzkruzifix von Buonarrotis Hand, welcher bei den Künstlern im höchsten Ansehen steht, hängt über dem Halbrund des Hochaltars in der Heiligengeistkirche; obwohl er aus seiner frühesten Jugend stammt, ist er doch in jeder Hinsicht schön und wunderbar; in seiner großartigen Linienführung zeugt er davon, wie wunderbar die künstlerische Kraft dieses edlen Geistes schon im Jünglingsalter erblüht war«. — In allen Lebensbeschreibungen Michelangelos liest man seit dieser letzten Erwähnung Vasaris, daß der berühmte Kruzifixus leider verschollen sei. Henry Thode, dem neuesten Biographen Michelangelos, ist das Glück beschieden gewesen, das berühmte Werk wieder zu entdecken, und wo? — auf dem Hochaltar der Heiligengeistkirche zu Florenz auf den hinteren Chorschranken zwischen den Gestalten der Maria und des Johannes aus der Zeit 1660. Thode gibt von der Auffindung eine begeisterte Beschreibung in der »Frankfurter Zeitung« er beschreibt das Werk also: »Während des 15. Jahrhunderts war die Schmerzensgestalt in wesentlich aufrechter und an den Holzstamm angelehnter Haltung mit seitwärts gesenktem Haupte und in etwas gespreizter Stellung der unteren Extremitäten wiedergegeben worden. Hier hängt sie tief an den Armen herab, der zur Seite geneigte Kopf senkt sich nach vorne, und in einer Gegenbewegung hierzu drängt sich unter dem Zwange des Nagels seitwärts gedreht und in starker Knickung das rechte Bein über das linke. Der Körper löst sich, im Profil gesehen, in sehr bewegtem Umriß vom Stamme los. An Stelle des traditionellen geknüpften sieht man ein durch einen Strick gezogenes Lendentuch, das, mit hohem plastischen Sinn drapiert, an der rechten Hüfte sich löst und frei herabfällt«. — Wie richtunggebend dieses außerordentliche Werk für die Darstellung des Kruzifixus in der Florentiner Kunst geworden ist, das will Henry Thode in einer besonderen illustrierten Abhandlung nachweisen. Nachdem Thode das Werk erkannt hatte, ist es ihm auch gelungen, einen urkundlichen Nachweis für die Richtigkeit seiner Entdeckung zu erbringen. Im neunten Bande von Richas Werk über die Kirchen zu Florenz vom Jahre 1759 steht Seite 55: »Im Kapitelsaale der Heiligengeistkirche befand sich der Kruzifixus Michelangelos. Man will ihn im Chor der Kirche aufstellen, jetzt aber ist er noch in der Sakristei«. Somit ergibt sich klar, daß das berühmte Jugendwerk Michelangelos zu Anfang des 17. Jahrhunderts, als die Kirche einen neuen Hochaltar von Giovanni Caccini erhielt, von seinem alten Platze in den Kapitelsaal gebracht wurde; von dort kam es in die Sakristei und von da um 1759 auf die Schranken des Hochaltars. Erst Henry Thode war es vorbehalten, es dort wieder zu entdecken.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 25. 13. Mai

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FRANZ v. LENBACH †

NACH immer hoffnungsloser lautenden Nachrichten von dem schweren Leiden Lenbachs kam die Trauerbotschaft von seinem am 6. Mai, früh 4 Uhr, erfolgten Hinscheiden nicht mehr überraschend, ward aber nun in ganz Deutschland und weit in der Welt mit tiefer Teilnahme vernommen. Denn sein Tod bedeutet einen schweren Verlust für die deutsche Kunst, den Verlust einer hervorragend starken, temperamentvollen Persönlichkeit, eines Meisters und Führers, eines genialen Porträtisten, eines Künstlers von Popularität und Weltruf. Es sei einem Freunde des Meisters vorbehalten, im nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« einen ausführlichen Nachruf zu geben, hier mag nur ein kurzer Abriß seiner äußeren Lebensgeschichte Platz finden. — Er wurde am 13. Dezember 1836 in dem kleinen Städtchen Schrobenhausen in Oberbayern als der Sohn eines Maurermeisters geboren. Sein Vater nahm ihn selbst in die Lehre, um einen tüchtigen Maurermeister aus ihm zu machen, aber die früh erwachte Liebe zur Malerei trieb den jungen Franz, Unterweisung im Malen bei dem Tiermaler Hofner in seiner Vaterstadt zu suchen und sich dann nach dem Tode seines Vaters 1852 ganz der Kunst zu widmen. Nach einem kurzen Besuche der polytechnischen Schule in Augsburg kehrte er zu seinem alten Lehrer Hofner, der nach Aresing übergesiedelt war, zurück, ging dann auf zwei Monate in das Atelier des Malers Hoefle in München und trat endlich (1856) in Piloty's Atelier ein. Hier malte er 1857 sein erstes »wirkliches« Bild: Landleute suchen vor dem Gewitter in einer Kapelle Schutz, ein Gemälde von auffallender Realistik und viel Pleinair. Es befindet sich jetzt im Museum zn Magdeburg. Als Frucht einer Romreise mit Piloty entstanden dann in den Jahren 1858 und 1859 die vielbesprochenen Bilder: der Titusbogen (Museum in Petersburg) und der im Grase liegende Bauernjunge (Schackgalerie). 1860 folgte das Porträt des Dr. Schanzenbach, ein Werk von rücksichtslosem Realismus, ein Vorläufer von Großtaten im Porträtfach. Im selben Jahre noch erhielt er auf Pilotys Betreiben zugleich mit Begas und Böcklin einen Ruf an die neugegründete Kunstschule in Weimar, kehrte aber schon nach anderthalb Jahren nach München zurück. In diese Zeit fällt seine Bekanntschaft mit Graf Schack, in dessen Auftrag er 1863—1866 in Italien, 1867 bis 1868 in Madrid jene vielgerühmten Kopien berühmter Meisterwerke für die Schackgalerie anfertigte, eine Arbeit, die ihm die fabelhafte Kenntnis der Malweise eines Tizian, Rembrandt, v. Dyck und Velazquez verschaffte. 1872 siedelte er für mehrere Jahre nach Wien über, wo er mit Makart in enge Beziehung trat, mit dem er auch eine Reise nach Ägypten (1875—76) unternahm. Bereits 1873 malte er die ersten Porträts von Kaiser Wilhelm I. und Moltke, 1879 sein erstes Bismarckporträt für die Nationalgalerie. Seit 1882 brachte er die Wintermonate gewöhnlich in Rom zu, wo er sein Atelier im Palazzo Borghese hatte und mehrere seiner bedeutendsten Bildnisse, z. B. das der Königin Margherita, Leos XIII., Franz Liszts und der Eleonore Duse malte. 1882 wurde er mit der Verleihung des Kronenordens in den persönlichen Adelsstand erhoben und die achtziger und neunziger Jahre bezeichneten den Höhepunkt seines Lebens und seines Schaffens, die Zeit, wo er die Hauptstücke seiner »Porträtgalerie berühmter Zeitgenossen« schuf, wo er als Haupt der Münchener Künstlerschaft sich Verdienste von größter Tragweite erwarb, wo er im eignen, kunstgeschmückten Palaste als ein »Malerfürst«, wie einst Rubens, in höchstem Ansehen und in unerreichter Meisterschaft seine Kunst übte.

ÜBER RIDOLFO GHIRLANDAIO

In der Galerie Pitti zu Florenz befindet sich unter Nr. 140 das Porträt einer Nonne, das unter der Bezeichnung La Monaca di Leonardo da Vinci bekannt ist. Das Bild wird immer noch im Verzeichnis dem Leonardo zugeschrieben, obwohl schwerlich irgend ein Forscher sich zu jenem großen Namen bekennt. Die sonst dafür genannten Künstler (darunter Lermolieffs Perugino) muß ich ablehnen, den richtigen glaube ich in Ridolfo Ghirlandaio erkannt zu haben, den ich schon im Jahrgang 1893, Neue Folge, dieser Zeitschrift, S. 141, vorgeschlagen hatte.

Ein anderes Bildnis derselben Hand befindet sich in der Nationalgalerie zu London. Es ist dies das ausdrucksvolle Kriegerporträt (Nr. 895), welches unter dem Namen des Piero di Cosimo geht. Die genaue Vergleichung der beiden Gemälde wird dies zuverlässig bestätigen. Und daß nicht minder hier an Ridolfo Ghirlandaio zu denken ist, scheint mir außer Frage. Schon Knapp, Piero di Cosimo (Halle 1898), p. 92, hatte in der »Teilung des Gesichtes durch die Nasenlinie in eine hellere und eine dunklere Hälfte, eine Auffassung, wie sie auch Rid. Ghirlandaio liebte«, eine Verwandtschaft mit letzterem hervorgehoben. Von Piero will Knapp in dem Nachtrage seines Buches auf S. 115 nichts mehr wissen; schade, daß seine feine Bemerkung ihn nicht dazu bestimmte, das Bild dem Ridolfo selbst zuzuteilen. Denn nicht bloß die Auffassung des Gesichtes, auch die Malerei der Hände und des Hintergrundes scheint mir bei Ridolfo sich ebenso vorzufinden. (Dagegen ist der »Goldschmied« im Pitti kein Ridolfo, dem er jetzt zugeschrieben ist, sondern wie das Porträt des Louvre, Nr. 523, von Franciabigio; vergleiche Repertorium für Kunstwissenschaft 1903, p. 134.)

Die Verkündigung der Uffizien zu Florenz (Nr. 1288), die zu den in der Gegenwart am meisten besprochenen Gemälden gehört, wurde bekanntlich durch so erfahrene Kunstkenner wie Crowe & Cavalcaselle und Morelli dem Ridolfo Ghirlandaio zugeschrieben. Eigentlich eine seltsame Attribution, da doch die Werke Ridolfos durch andere Farben und Formen sich hinreichend von denen der Verkündigung unterscheiden, und auch die beliebte Annahme eines »Jugendwerkes« hier, wo alle Brücken fehlen, nicht zugelassen werden darf. Freilich ist auch nicht an den großen Leonardo da Vinci zu denken, wenn gleich jeder Einsichtige zugeben wird, daß von diesem ausgehende Motive darin verwertet sind. Im anderen Falle müßte bei einer bedeutenden Anzahl von Gemälden ebenfalls Leonardo als Verfertiger zu nennen sein. Hat der letztere ja überhaupt diese ältere florentinische Schule — von den Mailändern gar nicht zu reden — mit seiner Einbildungskraft befruchtet. Der Maler ist, ebenso wie bei der kleinen verwandten Verkündigung des Louvre (Nr. 158), die jetzt von den Kunstgelehrten einmütig als Jugendarbeit des Vinci betrachtet wird, niemand als der gewissenhafte, aber phantasielose Lorenzo di Credi in seiner frühen Zeit. Ich habe die Gründe dafür schon in meinem genannten Aufsatze der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1903, p. 139 f., dargelegt. Da ich dieselben hier nicht wieder bringen mag, und überhaupt nichts weiter hinzuzufügen wüßte, so bitte ich daselbst nachzulesen.

WILHELM SCHMIDT.

NEUES AUS VENEDIG

Am Tage des hl. Markus besuchten die Vertreter der Stadt die Arbeiten am Markusturme und nahmen den Bericht der Baukommission entgegen. Was bis jetzt dort geschehen, bezieht sich lediglich auf die bedeutenden Verstärkungen der Fundamente. 2200 Pfähle wurden eingerammt rings um die übriggebliebene Basis des Turmes, und zwar so, daß die ganze Masse mit ihrem Zement ein festes Ganzes bildet, und sodann mit Sicherheit mit der Mauerarbeit begonnen werden kann, welche dann rasche Fortschritte zu machen verspricht, da es sich ja um Backsteinbau handelt. — Die Behörden glauben sich nun überzeugt zu haben, daß ohne Unterbrechung und mit voller Sicherheit an dem großen Werke weiter gearbeitet werden könne. Der Mann, der durch Wort und Schrift am meisten die Venezianer zum Wiederaufbau zu entflammen wußte, der für alles Schöne glühende Redner und Dramaturg, Conte Luigi Sugana, ist der Stadt durch plötzlichen Tod im erst 46. Jahre seines Lebens entrissen worden. Die Trauer um ihn ist noch frisch. Sugana, selbst Zeichner, stand der Künstlerschaft Venedigs so nahe, daß seiner hier erwähnt werden mußte. — Eine große Enttäuschung erfuhren Venedigs Künstler durch die Resultatlosigkeit einer Skizzenausstellung in den schönen Räumen des Künstlervereins. Ebensowenig Verkäufe als Besucher bewiesen das Erlahmen des Interesses für die Künstler und ihrer Produkte; und doch gab diese Ausstellung, aufs schönste arrangiert, ein viel besseres Bild von dem Können der Venezianer als die letzte Internationale. M. Bartoluzzi, Miti-Zanetti, Laurenti, die Familie Ciardi, Laurenti, L. Nono, Mazzetti und andere gaben vortreffliches. Die Plastik war vertreten durch einige geistreiche Skizzen des begabten De Lotto, Marsiti und einige kleine Arbeiten in Marmor und Elfenbein des E. Cadorin (Sohn des bekannten Holzbildhauers). Große Ehre legte dieser junge Künstler ein mit Anfertigung einer sehr schönen Elfenbeinplakette, Bildnisse der beiden kleinen italienischen königlichen Prinzessinnen, im Auftrag der Königin-Mutter. Ihn allein mag dieser Erfolg entschädigen für das Mißglücken der ganzen Ausstellung. Wohl beherrscht von größter Mißstimmung ließ sich die Künstlerschaft hinreißen, dem Präsidenten der Ausstellung Bürgermeister Grimani, eine Denkschrift zu überreichen, in welcher sie wesentliche Änderungen in der Organisation der nächsten Internationalen verlangte, resp. ein Zurückgreifen auf frühere Gepflogenheiten, welche abgeschafft worden waren, besonders bezüglich der Hauptkommission und Wahl der Jury. Man verlangt ein breiteres Eingreifen der Aussteller in diesen Dingen und Beschränkung der diktatorischen Gewalt des Sekretärs Fradetetto, der zuletzt, besonders bezüglich der Ankäufe auf der Ausstellung für die Stadtgalerie fast alles allein besorgt habe. Auch Abschaffung der Geldpreise für die besten Kritiken verlangt man. — Conte Grimani machte böse Miene zum Vorgehen der Künstlerschaft und erklärte, daß er in keiner Weise auf solche Wünsche eingehen könne und daß durch jede Änderung ein Verkennen der großen Verdienste, welche sich Fradetetto um die Ausstellungen erworben, ausgesprochen sein würde. Die offizielle Antwort auf die Denkschrift der Künstler steht noch aus. — Große Aufregung herrscht unter denselben. Presse und Publikum stehen gegen die Künstler.

Die Arbeiten im Dogenpalast nehmen erfreulichen Fortgang. Ein offizieller Bericht setzte vor kurzem von all dem vielen, was geschehen, in Kenntnis. — Auch ist nun der Hof des Palastes von den Trümmern des Turmes gesäubert und in einer hinteren Halle einzelne Rekonstruktionen von Teilen der Loggetta aufgestellt; so ein Teil des Nischenwerkes mit Statuen. Das große Tor mit seinem Gitter, die Madonna aus Terrakotta in ihrer Nische. Diese schöne Gruppe des J. Sansovino war in mehr als tausend Stücke zertrümmert und ist nun wieder glücklich zusammengesetzt. Leider fehlt der schöne kleine Johannes, der nicht mehr zu rekonstruieren war. — Man beabsichtigt durch diese Probeaufstellung zu zeigen, wie man alles aufbieten wird, wo irgend möglich, beim Wiederaufbau der Loggetta alle älteren Teile zu benutzen. Glücklicherweise sind alle Reliefs relativ gut erhalten und die Bronzestatuen zum Teil schon restauriert, welche wichtige Arbeit dem Bronzegießer Mensaretti anvertraut wurde.

Erfreulich ist, daß man an die Errichtung einer Fassade für S. Giovanni e Paolo denkt — Architekt G. Sardi, bekannt durch seinen prächtigen Palastbau am Canal grande (Hôtel Grünwald) ist gegenwärtig damit beschäftigt, im Auftrag der Behörden einen Entwurf für diese Fassade auszuarbeiten. Am Canal grande, gegenüber Palazzo Calbo-Grotta, baut er gegenwärtig einen kleinen Palast und Gartenanlage für Conte Nigra, welches Bauwerk ein sehr malerisches Ganze zu werden verspricht. — Noch ist mitzuteilen, daß die Restauration der alten Procuratien ihrem Ende entgegengeht und das Gebäude nach dem Platze zu bald völlig von Gerüsten befreit sein wird.

Das Königliche Haus hat Auftrag gegeben, mit den Arbeiten der Wiederrichtung der eingestürzten Schmalseite der Sansovinobibliothek, zunächst dem Campanile, vorzugehen, sobald die Fundamentierungsarbeiten dieses beendet sein werden. — Die Pietàkirche auf der Riva degli Schiavoni ist ganz eingerichtet, weil dort nach dem ursprünglichen Entwurfe Massaris die nie fertig gewordene Fassade gebaut wird. *A. WOLF.*

VEREINE

Die Verbindung für historische Kunst feiert in diesem Jahre ihr fünfzigjähriges Bestehen. Die 30. Hauptversammlung fand am 30. April und 1. Mai zur Erinnerung an die 1. Hauptversammlung zu Dresden 1855 wiederum in Dresden statt. Die Verbindung wurde in einer Zeit gegründet, als man das Stoffliche in der Kunst, den bedeutenden Gegenstand der Darstellung, ganz besonders hochschätzte und eine Rangfolge unter den Kunstgattungen feststellte, wobei das große Historienbild den ersten Rang erhielt. Den Anstoß zu der Gründung gaben die Herren Schulrat Loof in Langensalza und der Kunstgelehrte Professor Dr. Friedrich Eggers in Berlin. In dem Aufruf an die Vorstände der Kunstvereine in Deutschland, der im Deutschen Kunstblatt 1853 erschien, wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es immer schwieriger geworden sei, für die Kunstausstellungen größere Meisterwerke der Kunst, namentlich größere geschichtliche Bilder zu gewinnen. Gegenüber den rasch vorgehenden Privatkäufern, den englischen und amerikanischen Bilderspekulanten und den Kunsthändlern sollten die Kunstvereine versuchen, auf dem geradesten Wege dem Vaterlande die Werke seiner großen und edlen Meister zu erhalten und sie den Mitglieder zum Genusse vorzuführen. Wer Mitglied eines Kunstvereins ist, solle damit die Bürgschaft haben, »in Kenntnis erhalten zu werden von dem Besten und Größten, was unsere heutige Kunst in der Staffeleimalerei zu leisten vermag. Und dies letztere wird insofern um so sicherer der Fall sein, als bei der Bestellung der Kunstvereine kein Spekulationsgeist waltet, der so leicht zu Mißgriffen in den Stoffen verleitet«. Der Aufruf von Eggers und Loof hatte vollen Erfolg. Im Herbst 1854 wurde in München die Verbindung für historische Kunst gegründet. Sie verfolgte von vornherein den Zweck, die deutsche Kunst zu fördern »durch Erwerb bedeutender Kunstwerke und zwar vorzugsweise des geschichtlichen Faches, sei es durch Ankauf fertiger Arbeiten oder durch Bestellungen nach eingesandten Skizzen oder auf Grund von Preisausschreiben«. Diesem Zwecke entsprechend hat sie in den fünfzig Jahren ihres Bestehens nicht weniger als 630500 Mark zum Ankauf von Bildern verwendet. Sie hat zur Zeit 143 Mitglieder mit 157 Anteilscheinen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Zwanzig gekrönte Häupter und fünfzig Kunstinstitute (Kunstvereine, die deutsche Kunstgenossenschaft, die Münchener Sezession), eine Anzahl deutscher Städte, wie Breslau, Dessau, Erfurt, Köln, Leipzig, Magdeburg, Rostock und Straßburg i. E. sind Mitglieder. Die Verbindung ist jahrelang eine Hauptstütze der pathetischen Kostümmalerei gewesen, die neuerdings stark in Mißkredit gekommen, anderseits aber hat sie ihre Anschauungen doch auch in recht beifallwürdiger Weise dem veränderten Zeitgeist angepaßt. Mit Recht kann sie jetzt sagen, daß sie den Begriff Historische Kunst im weitesten Sinne faßt. Allen figürlichen Darstellungen, welche über das Alltägliche und Kleinliche hinausragen, wendet sie ihre pflegliche Aufmerksamkeit zu. Das für den Ankauf entscheidende Merkmal soll nicht im Gegenstand als solchem, sondern in der Auffassung liegen. Denn auch das geschichtliche Bild erhält seinen Wert erst durch die künstlerische Bewältigung seines Stoffes, nicht aber durch seine Eigenschaft als Illustration eines chronikalischen Vorgangs. Die beiden ersten Bilder, die die Verbindung seinerzeit kaufte und verloste, waren von Moritz von Schwind und Adolf von Menzel; dann finden wir unter den Malern der 86 angekauften Bildern alle die bekannten Vertreter der großen Historie der letzten fünf Jahrzehnte — Piloty, Bleibtreu, Camphausen, l'Allemand, Franz Adam, Werner Schuch, Knackfuß, Rocholl, F. Keller u. s. w. u. s. w. — Wir finden aber auch Vertreter ganz anderer Kunstrichtungen, denen es weit mehr auf das Wie als auf das Was angekommen ist; z. B. Adolf Oberländer (Noahs Weinschänke), Max Pietschmann (Adam und Eva), Peter Janssen (Lustiges Volk-Faunentanz), Fritz Mackensen (Trauernde Familie), Angelo Jank (Der Schweinehirt und die Prinzessin), Julius Exter (Ländliche Szene), Ernst Oppler (Musik) und endlich auch *Max Klinger.* Denn der Verein hat im Jahre 1897 beschlossen, auch die graphischen Künste zu berücksichtigen und er hat in Verfolg dieses Beschlusses zuerst Max Klinger beauftragt, für die Verbindung das Radierwerk Vom Tode, II. Teil, Folge von 12 Blatt auszuführen. Er hat auch 1902 für graphische Arbeiten zum Jahre 1904 eine größere Summe bereitgestellt. Sehr mit Recht, denn gerade in den Originalwerken der graphischen Kunst offenbart sich die schöpferische Phantasie des Geistes unserer Zeit charakteristisch. Je weniger engherzig demnach die Verbindung ihre Aufgabe auffaßt, um so mehr ist ihr ein weiterer Zuwachs von Mitgliedern zu wünschen. Der gegenwärtige Vorsitzende der Verbindung ist Dr. H. H. Meier, Bremen, der Geschäftsführer Geh. Oberregierungsrat a. D. Dr. Max Jordan, Berlin-Steglitz, der zum Jubiläum eine Festschrift verfaßt hat, Kassenführer ist Kommerzienrat A. Molineus, Barmen.

BÜCHERSCHAU

Hanfstaengls Publikation der Galerien im Haag und in Haarlem. In verwirrender Fülle erscheinen jetzt Abbildungen und Abbildungswerke, hoffentlich in Wechsel-

wirkung mit steigendem Interesse an den alten Bildern. Die technischen Fortschritte auf den Gebieten der photographischen Aufnahme und der photomechanischen Druckverfahren gestatten immer andere Möglichkeiten. Die Firma Franz Hanfstaengl hat einen neuen Typus geschaffen mit ihren billigen Galeriewerken, die unter dem Titel »*Maler-Klassiker*« erscheinen. Das Beste der größeren Sammlungen in handlicher Form für wenige Mark mit kurzem einführendem Text. In solcher Art sind bereits die Galerien von München, Dresden, London und Amsterdam publiziert. Jetzt liegt der 5. Band vor, »*Die Meisterwerke der Königl. Gemäldegalerie im Haag und der Galerie der Stadt Haarlem — 125 Kunstdrucke . . . mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll*«.

Die Netzätzung schafft Reproduktionen, die für die allermeisten Zwecke vollkommen ausreichend sind, namentlich wenn so gute photographische Aufnahmen zugrunde liegen, wie Franz Hanfstaengl herstellt. Man findet alles Wichtige aus der nicht großen, aber höchst gewählten Haager Galerie in dem Bande. Die Anordnung ist alphabetisch nach den Meisternamen. Eine sachlich kunsthistorische Reihenfolge wäre vielleicht vorzuziehen; da würden die Abbildungen ähnlich gruppiert erscheinen wie die Originale im Mauritshuis. Unter den Rembrandtbildern vermißt man die Leihgaben des Herrn Bredius, dabei das Hauptwerk »Saul und David«. Der schöne »Cornelis de Heem«, dessen Signatur selbst in der Abbildung deutlich ist, steht wohl nur infolge eines Versehens über dem Namen »Jan Davidsz de Heem«.

Die Einleitung berichtet kurz über die Geschichte der Sammlung und verbreitet sich mit scharf und anschaulich charakterisierenden Worten über die wichtigsten Erscheinungen der holländischen Malerei. Hie und da Anstoß erregen wird vielleicht die kritische Einwendung gegen die unbedingte Verehrung, die der Delfter Ansicht des Vermeer gezollt wird.

Die verhältnismäßig kleine Stadtgalerie von Haarlem hat unvergleichliche Bedeutung dadurch, daß Frans Hals hier besser vertreten ist als sonst irgendwo. Seine großen Gruppenporträts, die Doelenstücke, die außerhalb Haarlems nicht zu finden sind, bieten Wirkungen, die von den Einzelporträts und den Genrebildern des Meisters nicht ausgehen. Wer den Maler zu kennen glaubt, ohne in seiner Vaterstadt gewesen zu sein, wird in Haarlem überrascht und bereichert. In der Kontrastwirkung bei dem engen Nebeneinander wirken die mit schlagfertiger Sicherheit aufgefaßten Individualitäten überwältigend. Und der Strom nationaler und sozialer Empfindung, der die festlichen Gruppen der tüchtigen Haarlemer Bürger durchzieht, macht aus den Porträtgruppen Historienbilder. Eine bessere Art von Historienbildern als jene, die erst im 19. Jahrhundert erfunden worden ist! Die Schützenstücke von Frans Hals sind sämtlich reproduziert, und Volls Bemerkungen fördern das Verständnis dieser Monumente sehr erheblich.

Neben den Publikationen, die aus allen Galerien das Beste zur kunsthistorischen Belehrung aneinanderreihen, wie der »Klassische Bilderschatz« und Spemanns »Museum«, neben den Werken, die diesem oder jenem Meister gewidmet sind, neben den kostbaren Galeriewerken, mit Radierungen oder Heliogravüren und umständlichem Text, wie sie fast alle größeren Sammlungen herausgegeben haben, erfüllen die Bände, auf die ich empfehlend hinweise, ihre besondere Aufgabe in glücklicher Weise. Den Kunstfreunden bietet sich die bequemste Möglichkeit, die in den holländischen Städten empfangenen Eindrücke zu sichern, und der Kunstforscher findet ein handliches Nachschlagewerk, das selten versagt. *M. J. F.*

Die Meisterwerke des Reichsmuseums zu Amsterdam. 208 Kunstdrucke nach den Originalgemälden. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll. Verlag von Franz Hanfstängl, München. Preis geb. M. 12.—.

Die um die Verbreitung von Hilfsmitteln zur ästhetischen Bildung seit Jahrzehnten sehr verdiente Firma ist unermüdlich tätig, dem kunstsinnigen Publikum die Schätze der großen Galerien zu erschließen. Das vorliegende Werk, angefüllt mit klaren, auf Kunstdruckpapier abgezogenen Autotypien und von einem sachkundigen Aufsatze des Kunsthistorikers Dr. Karl Voll begleitet, ist eine schätzenswerte Ergänzung zu jeder Kunstgeschichte. Es bietet nicht nur einen trefflichen Überblick der Blütezeit der holländischen Malerei, sondern umfaßt auch dem holländischen Volke verwandte und fremde Malerschulen (Rubens, Van Dyck, Liotard und andere). Für Besucher der kostbaren Sammlung des Amsterdamer Museums ist es als Auffrischung eines unvergleichlichen Genusses von großem Werte.

PERSONALIEN

Professor Robert Diez, Dresdens größtem Bildhauer, brachte Geheimrat *G. Treu* zum 60. Geburtstage am 20. April im »Dresdner Anzeiger« einen Festgruß dar, voll von Verehrung für den trefflichen Künstler und dessen Werke, die der Stadt Dresden zu besonderem Schmucke gereichen. In jenem wuchtigen Tenor und mit der treffenden Charakteristik, die Treus Ausführungen immer auszeichnen, bespricht er der Reihe nach die Hauptwerke des Künstlers, beginnend mit der Jugendarbeit: der Venus- und der Amorgruppe im Albertinum und dem Relief »Heimkehr des Kriegers« am Braunschweiger Kriegerdenkmal. Sehr fein charakterisiert er dann die reizende Brunnenstatue »Der Gänsedieb« und die beiden berühmten Brunnengruppen auf dem Albertplatze in Dresden »Stürmische Wogen« und »Ruhige Wellen«. Auch für das neue Bismarckdenkmal in Dresden, das nicht so einhelligen Beifall gefunden hat, findet Treu nur Worte der höchsten Anerkennung.

Schwerin. Dr. E. Steinmann, der neue Direktor der Großherz. Kunstsammlungen zu Schwerin, kehrt Mitte Mai nach zehnjährigem Aufenthalte von Rom zurück, um nun sein Amt endgültig anzutreten.

NEKROLOGE

Henry Majendy, ein geschätzter Genre- und Landschaftsmaler in Karlsruhe, ist kürzlich dort in seinem 42. Lebensjahre gestorben. Engländer von Geburt, war er in seiner Kunst völlig ein Deutscher geworden.

Zwei junge Maler, **Richter-Lefensdorf** und **Eugen Schwarz,** haben sich aus gekränktem Ehrgeiz, da ihre Bilder von der Jury der Großen Berliner Ausstellung zurückgewiesen worden waren, in Berlin erschossen.

DENKMALPFLEGE

Leipzig. *Die Rettung der Prellerfresken* im Römischen Hause hat einen glücklichen Erfolg gehabt. Es sind jetzt alle sieben Bilder unbeschädigt aus der Wand gesägt und herabgenommen worden. Da alles so glücklich von statten gegangen ist, sollen auch die Zwickelbilder von Genelli und einige andere von der Decke genommen werden.

Wenn Hofrat Donadini und sein Sohn Carlo das Absägen nur ohne Zeugen vornehmen wollten, so ist der Grund dafür wohl weniger in der Bewahrung irgend welcher Geheimnisse, als vielmehr in der Besorgnis vor Störung durch Neugierige zu suchen. Denn bei solchem Absägen bedarf es keiner Geheimmittel, sondern nur Erfahrung, Sorgfalt und guten Werkzeuges: Säge, Hammer, Meißel und Flaschenzuges. Jedes Bild wurde rings tief um-

stochen, dann die umgebende Wandfläche $^1/_3$ oder $^1/_2$ Meter breit und ca. 10 Zentimeter tief weggeschlagen. Darauf wurde um jedes Bild ein sehr stabiler Rahmen aus ca. 10 Zentimeter dickem und breitem hartem Holze gelegt und derselbe mit dem Bildrande durch Zementkitt verbunden. Sobald der Kitt gut getrocknet ist, wurde oben eine mit zweckmäßiger Führung versehene Säge angesetzt und die Wand hinter dem Bilde in halber Ziegelsteinstärke durchschnitten. Von der Rückseite wurde zugleich Luft gemacht und die Säge von allem überflüssigen Steinmaterial befreit. Mit dem Flaschenzuge wurden dann die abgesägten und auf dem noch genügend starken Mauergrund fest in ihren neuen Holzrahmen sitzenden Bilder herausgehoben. Dieses ganze Verfahren ist also rein mechanisch, nur gehört viel Geduld dazu und vor allem große Aufmerksamkeit, daß beim Gerüstbau, beim Sägen und Herausheben keine Beschädigungen und Erschütterungen vorkommen.

Über den zukünftigen Aufstellungsort ist noch nichts Sicheres bekannt, aber da die Stadt die Gemälde nach vollendeter gelungener Ablösung erwerben wird, kommt wohl keine andere Stelle als das Städtische Museum in Betracht. Freilich wird es sehr schwer halten, einen nur ungefähr in Dimensionen und Lichtführung ähnlichen Raum wie das Zimmer im Römischen Hause herzustellen, um die ganz auf jene örtlichen Verhältnisse berechneten Gemälde wieder entsprechend einzubauen.

Der Theaterplatz zu Dresden. Die beabsichtigten Veränderungen an dem berühmten Dresdener Theaterplatze haben unter den deutschen Architekten und den sonstigen Schätzern deutscher Städteschönheit lebhafte Erregung wachgerufen und zahlreiche Veröffentlichungen veranlaßt. Zumal der Befürchtung, daß die Schönheit des herrlichen Städtebildes zerstört werde, ist wiederholt Ausdruck gegeben worden. Bekanntlich stehen die Veränderungen im Zusammenhang mit dem Umbau der Augustusbrücke, der unbedingt nötig ist, weil die engen Bogen der Brücke der Schiffahrt gar zu große Schwierigkeiten bereiten. Nachdem der Dürerbund den Rat zu Dresden in einer Eingabe darauf aufmerksam gemacht hatte, daß man der Augustusbrücke nicht den alten Pöppelmannschen Oberbau geben könne, wenn man die Pfeiler doppelt so weit auseinanderrücke und daß auch die Planung für den Theaterplatz nicht ohne Gefahr für das Städtebild sei, berief Oberbürgermeister Beutler kürzlich zwanzig der hervorragendsten Architekten Dresdens zu einer Beratung der ganzen Frage, darunter Baurat Julius Gräbner, Geheimer Hofrat Gurlitt, Architekten Hans Max Kühne, Lossow, Diestel, Geheimer Baurat Wallot. Diese Beratung hatte überaus erfreuliche Ergebnisse. Denn es ergab sich als allgemeine Ansicht, erstens daß man die Schinkelsche Hauptwache nicht von ihrer Stelle entfernen könne, ohne das Bild des Platzes stark zu schädigen, zweitens daß es unmöglich sei, an der Elbseite des Platzes in ästhetisch annehmbarer Weise zugleich eine Hauptwache und ein Restaurant zu errichten, drittens daß die Ausgestaltung des Oberbaues der Augustusbrücke einem hervorragenden Architekten zu überlassen sei, damit sie trotz der Auseinanderrückung der Pfeiler in ähnlicher Weise wieder die monumentale Wucht bekommt, die sie jetzt hat. Mit Nachdruck wurde betont, daß es einen Bankrott der Architekten der Gegenwart bedeuten würde, wenn man die alte Schinkelsche Hauptwache als bestimmendes Element der ganzen Architektur des Platzes an die Elbe stellen wollte. Auch die Stellung des König Johann-Denkmals auf dem Theaterplatz fand lebhaften Tadel. Endlich wurde es als unkünstlerich bezeichnet, daß man die Niederuferstraße, die vom Terrassenufer her durch die Augustusbrücke längs des Theaterplatzes geführt werden soll, bei Hotel Bellevue zu diesem emporführen will, so daß der Lastverkehr sich hier vorbeiziehen würde. Es empfehle sich daher mindestens, vor Hotel Bellevue ein Quergebäude auf den Theaterplatz zu stellen. Nach allem wurde beschlossen, daß jeder Teilnehmer der Beratung zunächst einmal in einem Lageplan seine Ideen über die Gestaltung des Platzes einzeichnen soll. Alsdann soll die Beratung fortgesetzt werden. *SR*

Barbarisches vom Sonnenstein. Trotz aller Bestrebungen zur Denkmalpflege kommen auf diesem Gebiete immer wieder Dinge vor, die da beweisen, wie gering noch immer die künstlerische Kultur bei uns ist. Ohne Rücksicht auf ehrwürdiges Altertum und berühmte Städtebilder werden zuweilen Bauwerke niedergerissen und Schönheiten zerstört, die gar nicht wieder zu ersetzen sind. Ein besonders krasser Fall dieser Art ist jüngst in Pirna a. d. Elbe vorgekommen. Ferdinand Avenarius, der Herausgeber des Kunstwarts, schildert im »Dresdner Anzeiger« das jetzt teilweise zerstörte Städtebild also: »Wer hat sich noch nicht des Städtebildes gefreut, wenn er an Pirna vorüberfuhr? Noch in der Ebene des Elbtals: die alte Stadt mit dem roten Geleucht ihrer Dächer, aus denen das Dach der alten Kirche so würdevoll groß und ruhig emporsteigt, dann die Hänge mit ihren Gartenterrassen, Wipfelgrün dazwischen, und über den Terrassen wieder die Bastionen, über den Bastionen aber die Bautengruppe des Sonnensteins. Wie harmonisch fügte sich dort droben Bau zu Bau, im Osten aber, wie schloß auf der letzten Bastion die Anstaltskirche mit wohllautendem Abklang unübertrefflich fein die Gruppe.« — Diese Anstaltskirche nun hat man weggerissen, und man hat damit das schöne malerische Bild des Sonnensteins empfindlich gestört. Fragt man, warum das geschehen ist, so ergibt sich folgende schier unglaubliche Sachlage. Es sollte oder mußte ein neuer Flügel an den Sonnenstein angebaut werden. Der Anstaltsleiter und die Bauleitung beschlossen, ihn zum Teil auf dem Platze der alten Kirche zu errichten. Die Erhaltung der Kirche wurde als unmöglich bezeichnet und man riß sie nieder. Nun wurde der neue Flügel auf dem Platze der alten Kirche errichtet — nein weit gefehlt — man überzeugte sich, daß das Bauen auf dieser Stelle zu teuer sei und man errichtete den neuen Flügel seitlich davon. An der Stelle der alten Kirche klafft nun eine Lücke im Burgbilde. Dafür hat man an anderer Stelle des Sonnensteines eine neue, jedes künstlerischen Wertes bare Kirche erbaut. Das Ergebnis ist, daß man voreilig und ohne jede Notwendigkeit ein Stück städtischer Schönheit zerstört und obendrein unnötige Kosten verursacht hat. Denn wenn hinterher der neue Flügel an einen anderen Platz gestellt werden konnte, so ist doch offenbar, daß bei gutem Willen die Erhaltung der alten Kirche keine Unmöglichkeit war. Man fragt natürlich: wo bleibt *die Kommission zur Erhaltung der Denkmäler*. Ach, diese beklagenswerte Vereinigung sachverständiger Männer hat keinerlei Mittel, ihre Ansichten irgendwie zur Geltung zu bringen. Sie hat das unveräußerliche Recht, Gutachten abzugeben, das heißt nur wenn sie gefragt wird. Dann aber kommt es vor, daß die anfragende Behörde das Entgegengesetzte tut. Im Falle Sonnenstein wird man wohl der Kommission autoritativ versichert haben, die Kirche *müsse* fallen, es ginge nicht anders. Da hat denn die Kommission »Beruhigung fassen« müssen. Der Fall Sonnenstein zeigt wieder einmal, daß eine Kommission mit so geringfügigen Befugnissen dem berühmten Messer ohne Griff und Klinge gleicht. — Leider hat die Öffentlichkeit zu spät von dem Vorgehen der Behörden auf dem Sonnenstein Kunde erhalten. Nun ist es zu spät. Doch hat der *Dürerbund*, um weiteres Unheil zu verhüten, eine

Petition beim sächsischen Landtag eingereicht, daß wenigstens nunmehr ein hervorragender Baukünstler die Oberaufsicht über die Bauten auf dem Sonnenstein erhalte.

SAMMLUNGEN

Städtische Kunstpflege. Für das Stadtmuseum zu Dresden wurde nach Beschluß des städtischen Kunstausschusses ein lebensgroßes Bildnis (Kniestück) des bekannten verstorbenen Malers und Zeichners Oskar Pletsch von dem Dresdener Bildnismaler Franz Siebert angekauft. Weiter empfahl der Kunstausschuß dem Rate, drei plastische Werke von Friedrich Hecht (Christus im Gebet), von Bruno Fischer (badendes Mädchen als Brunnenfigur) und von Fabricius (Athlet mit Kugel) ausführen zu lassen. Die drei Werke sind die Ergebnisse eines Wettbewerbes, den der Rat zu Dresden unter den Dresdener Bildhauern zur Förderung freien Schaffens veranstaltet hatte. Richard König und Gödicke, die gleichfalls im vorigen Jahre preisgekrönt wurden, sind mit der Ausführung der lebensgroßen Modelle bisher nicht fertig geworden. Weiter befürwortete der Ausschuß, an dem Hause Lüttichaustraße 7 eine Gedenktafel für den berühmten Bildhauer Christian Rauch anbringen zu lassen. Rauch kam im Herbst 1857 nach Dresden, um hier wegen eines körperlichen Leidens einen Arzt zu befragen. Er starb in dem genannten Hause am 3. Dezember 1857. Die genannten Werke werden voraussichtlich für nächste Jahre auf Kosten der Dr. Güntzschen Stiftung ausgeführt.

Dresden. Prof. Gotth. Kuehls Gemälde »Chaisenträger« wurde am Eröffnungstage der Dresdener Kunstausstellung für die Ravenésche Galerie in Berlin für den Preis von 8500 Mark angekauft.

München. Für die ältere Pinakothek wurde eine »Beweinung Christi« von Antonello da Messina erworben.

Courbets Steinklopfer sind nunmehr für die Kgl. Gemäldegalerie in Dresden erworben worden, wie wir in erfreulicher Ergänzung unserer früheren Meldung mitteilen können.

AUSSTELLUNGEN

Krefeld. Im *Kaiser Wilhelm-Museum* wurde die Ausstellung *»Linie und Form«* mit einer Rede des verdienten Direktors Dr. Deneken eröffnet, in der er darauf hinwies, daß diese Ausstellung ein Seitenstück zu der vor zwei Jahren veranstalteten Ausstellung der praktischen Farbenlehre sei. Auch die jetzige Ausstellung verfolge mit dem kleinen Auszug von dem Schönen, das Natur, Kunst und Technik bieten, durchaus praktische Ziele. Wertvolle Beiträge aus der modernen Ingenieurtechnik, namentlich von formenschönen Schiffsmodellen sandte das Kais. Reichsmarineamt in Berlin und Friedr. Krupp in Essen. Für die Kunstabteilung lieh die Nationalgalerie eine beträchtliche Anzahl ausgezeichneter Handzeichnungen der großen Meister des 19. Jahrhunderts.

Hamburg. Die schon erwähnte *Ausstellung ostasiatischer Kunst* im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe ist dank der hervorragenden Kennerschaft und Sammeltätigkeit des Direktors Brinckmann ein Ereignis für die Freunde besonders der japanischen Kunst geworden und wird nicht verfehlen, das Verständnis und die Wertschätzung dieser höchst aparten Kunstwerke zu fördern und in immer weitere Kreise zu tragen. Der von Professor Brinckmann unter Beihilfe des japanischen Assistenten am Museum, Dr. H. Hara, aufgestellte Katalag sei allen Interessenten besonders empfohlen.

Hamburg. In der *ostasiatischen Ausstellung* im Museum für Kunst und Gewerbe hielt Prof. Brinckmann am 2. und 5. Mai zur Einführung in diese Ausstellung öffentliche Vorträge. Seine höchst fesselnden Erklärungen der Technik und der Vorwürfe in den japanischen Metallarbeiten wurden noch besonders anschaulich durch einen sehr vervollkommneten Projektionsapparat, das *Egidiascop* (Firma Zeiß in Jena), das die besprochenen Gegenstände stark vergrößert und in natürlichen Farben auf die Wand zaubert.

Ausstellungseröffnungen. Am 1. Mai wurden in Berlin, Dresden und Düsseldorf die großen Kunstausstellungen dieses Sommers in Gegenwart hohen Besuches und mit Reden der Vorsitzenden eröffnet. Dresden und Düsseldorf sahen zu den Eröffnungsfeierlichkeiten die Kronprinzen ihres Landes. Unter den Eröffnungsreden verdient die des Prof. P. Clemen in Düsseldorf besondere Beachtung, weil sie über die kunstgeschichtliche Bedeutung der retrospektiven Abteilung einfache und sehr treffende Worte enthält. Die »Große Berliner« wurde nach längeren Reden des Vorsitzenden Prof. Körner und des Regierungsvertreters Ministers v. Studt dem Besuche freigegeben und auch in der am 3. Mai eröffneten Sezessionsausstellung hielt Professor M. Liebermann eine bedeutsame Festansprache, auf die Oberbürgermeister Schustehrus als Vertreter der Stadt Charlottenburg antwortete. Alle vier Ausstellungen bieten des Wertvollen und Interessanten die Fülle und auch die nächsten Nummern werden davon zu berichten haben.

Große Kunstausstellung. Am 30. April wurde in Dresden durch Se. kgl. Hoheit den Kronprinzen Friedrich August von Sachsen die diesjährige große Kunstausstellung feierlich eröffnet. Die Eröffnungsrede hielt Gotthardt Kuehl, dessen energischer zielbewußter Leitung wiederum zum größten Teile das Gelingen der Ausstellung zuzuschreiben ist. Sie umfaßt 572 Ölgemälde, 532 Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, 426 graphische Werke, 398 Bilderwerke, eine kleine Abteilung modernes Kunstgewerbe (34 Nummern Goldschmiedearbeiten, gesammelt und angeordnet von Karl Groß), eine retrospektive Abteilung, die Malerei des 19. Jahrhunderts darstellend, mit 435 Gemälden. Dazu kommen Sonderausstellungen von Karl Köpping (27 Radierungen und 6 Nummern kunstgewerblicher Gegenstände), Adolf Menzel (50 Nummern), Galerie Ravené, Berlin (37 Gemälde), Galerie Konsul Weber, Hamburg (13 Gemälde), weiter eine ungemein reiche und vielseitige Empireausstellung, Gegenstände fürstlichen und bürgerlichen Hausrates und Schmuckes der Zeit um 1780—1820, auch zwei Gärten, einen Biedermeiergarten aus derselben Zeit und einen modernen Kaffeegarten nach Entwurf von Wilhelm Kreis. Dazu endlich eine Abteilung für Amateurphotographie, die von den besten Amateurphotographen diesseits und jenseits des Ozeans beschickt ist. Die Dresdener Ausstellung ist so reizvoll künstlerisch angeordnet und bietet eine so köstliche Mannigfaltigkeit, daß ihre Besichtigung einen wahrhaft vornehmen Kunstgenuß gewährt. Glanzpunkte sind: die graphische Abteilung, die Prof. Max Lehrs angeordnet hat, die glanzvolle retrospektive Abteilung, die Empireausstellung, der Radiersaal und der Kreissche Garten.

Preisverteilung auf der Großen Kunstausstellung Dresden 1904. Als *höchste Auszeichnung* wurde wiederum eine Anzahl von Kunstwerken *außer Wettbewerb* gestellt. Die Namen der Künstler werden auf eine Ehrenliste gesetzt, nämlich die *Maler:* Graf von Kalckreuth-Stuttgart, Karl Marr-München, Leon Pohle-Dresden, Wilhelm Steinhausen-Frankfurt, Franz Stuck-München, Wilhelm Trübner-Karlsruhe, Fritz v. Uhde-München; die *Bildhauer:* Joseph Floßmann-München, R. H. Hartmann-Maclean-Dresden; die *Graphiker:* Graf von Kalckreuth-Stuttgart,

Karl Köpping-Berlin, Karl Larsson-Sundborn (Schweden), Konstantin Somoff-St. Petersburg; für *Kleinkunst:* Fritz v. Miller-München. Die *Große goldene Medaille* erhielten die *Maler:* Otto Greiner-Rom-Leipzig, Robert Haug-Stuttgart, Arthur Kampf-Berlin, Toni Stadler-München; die *Bildhauer:* August Hudler-Dresden, Hugo Lederer-Berlin; der *Graphiker:* Otto Greiner-Rom-Leipzig. Die *Kleine goldene Medaille* erhielten die *Maler:* Fritz Bär-München, Ferdinand Dorsch-Dresden, Eugen Kampf-Düsseldorf, Gustav Kampmann-Karlsruhe, Christian Landenberger-München, Hans Olde-Weimar, W. G. Ritter-Dresden, Sascha Schneider-Dresden, Otto Heichert-Königsberg; die *Bildhauer:* Fritz Klimsch-Berlin, Paul Peterich-München, Georg Römer-Florenz, August Th. Schreitmüller-Dresden, Konstantin Starck-Berlin, Georg Wrba-München; die *Graphiker:* Otto Fischer-Dresden, Franz Hein-Karlsruhe, Eugen Kirchner-München, Karl Schmoll v. Eisenwerth-München; für *Kleinkunst:* Ernst Riegel-München. Außerdem wurden *Anerkennungsdiplome für kunsttechnische Leistungen* verliehen: Arthur Berger-Dresden, Theodor Heiden-München, Lehr- und Versuchswerkstätte zu Stuttgart.

München. *Die Neo-Impressionisten-Ausstellung der Phalanx* in der Theatinerstr. 15 enthält unter anderen interessante Werke von Guerin, Signac und Rysselberghe.

Berlin. *Die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* im Ausstellungssaal der Akademie der Künste, Potsdamerstr. 120, erfreut sich des lebhaftesten Besuches, der auch schon kurz nach der Eröffnung zahlreiche Verkäufe herbeigeführt hat. — In diesen Tagen erschien auch der Jahresbericht des Vereins, der von ersprießlichem Fortschritt erzählt. Der Verein zählte im Jahre 1903 210 Künstlerinnen in Berlin und den Vororten, 100 auswärts, ferner 496 Kunstfreundinnen und 32 Ehrenmitglieder. Vorsitzende ist gegenwärtig Frau Alma Lessing, geb. Marschall von Bieberstein, und die geschäftliche Leitung liegt in den Händen von Fräulein Hildegard Lehnert.

Berlin. *Die Sommerausstellung der Sezession* erregt und verdient auch in diesem Jahre wieder vollstes Interesse. Und der Erfolg, den sie bei dem künstlerisch empfindenden Publikum davonträgt, ist um so höher anzuschlagen, als diesmal die Berliner Mitglieder selbst den größten Anteil daran haben. Slevogts »Marietta di Rigardo«, die den »Clou« der Ausstellung bildet, hält auch der ernsthaften Kritik stand, Liebermann ist vorzüglich vertreten, Alberts, die beiden Hübner und Philipp Franck zeigen sich von der vorteilhaftesten Seite, Breyer, von Kardorff und mehrere andere sind rüstig vorwärts geschritten. Ganz ungetrübt ist die Freude allerdings nicht. Allem Anschein nach droht der Sezession, die doch gerade der freien Entwicklung der Pensönlichkeit dienen soll, die Gefahr einer gewissen Uniformierung. Die Bevorzugung gewisser Motive, die Vorliebe für gewisse Farbenarrangements, die Übereinstimmung in der Art der Pinselführung sind schon jetzt auffällig. Bedenklich erscheint auch die Genügsamkeit, mit der man sich auf die geschmackvolle Wiedergabe in Ruhe befindlicher Personen und Gegenstände beschränkt. Bildnisse, einfache Landschaftsmotive, Interieurs, Stilleben, darin scheint sich die Kunst erschöpfen zu wollen. Das sind aber alles Aufgaben, die die ganz großen Künstler rein selbstverständlich so nebenher lösten. Damit soll nicht etwa den »großen« Stoffen das Wort geredet werden. Der einzige Versuch darin (Corinths Grablegung) darf sogar als mißglückt gelten. Aber nach Leben und Bewegung sehnt man sich. Liebermanns köstliche »Badende Knaben« und zwei frühe Bilder von Uhde (1883) könnten den Jüngeren als Vorbilder dienen. Nächst den Berlinern fesseln in erster Linie die Skandinavier. Tuyen, Kröger, Zorn, Werenskiold sind mit vortrefflichen Porträts, Paulsen und Hammershöj mit älteren großen Gruppenbildern, Gallén mit Entwürfen zu Fresken, Viggo Johansen mit vier kleineren Werken vertreten; außerdem Zehrtmann, Pedersen, Ring und andere. Weniger bedeutend sind die Beiträge der Franzosen, von denen Blanches Bildnisgruppe genannt sei, das kräftigste Werk, das er seit langem gemalt hat. Whistlers großes Herrenporträt gehört zu seinen interessanten, aber nicht zu seinen besten Werken. Berechtigtes Aufsehen erregte der Karton des Genfers Hodler zu seinem berühmten »Rückzug von Marignano«, einem der wenigen bedeutenden Stilisierungsversuche in der monumentalen Malerei unserer Zeit. Wilhelm Trübner hat wieder ein paar schöne ältere Bilder gesandt, von den Münchnern seien Adolf Oberländer und der originelle Karl Strathmann genannt. Eine höchst fragwürdige Zugabe zu der Ausstellung bildet der Saal der Münchener »Scholle«. Bilder wie Erlers »Fechter« bringen einen unkünstlerischen Zug hinein, den man glücklicherweise sonst nicht antrifft. Höchst erfreulich ist dagegen die Abteilung der Skulpturen: nur 17 Nummern, aber kaum eine bedeutungslos. Alles in allem bildet die von Liebermann wieder mit einer temperamentvollen Ansprache eröffnete Ausstellung kein unwürdiges Abschiedsfest vor dem Umzug in ein größeres und schöneres Heim. *G.*

Oldenburg-Ausstellung. Aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Großherzoglichen Gemäldegalerie wurde im Augusteum eine Ausstellung von Werken oldenburgischer Maler des 19. Jahrhunderts eröffnet.

Van de Veldesches Tafelsilber. In Ernst Arnolds Kunstsalon zu Dresden ist gegenwärtig ein Teil des silbernen Tafelgerätes ausgestellt, das nach Entwürfen Henry van de Veldes für den Großherzog von Weimar ausgeführt worden ist: Tafelaufsätze, Bratenschüsseln, Teller, Messer, Gabel, Löffel, Salznäpfchen, Brühgießer, Teekanne, Tassen und anderes. Wer einigermaßen mit dem modernen Kunstgewerbe vertraut ist, wird vom ersten Augenblick an nicht in Zweifel sein, daß diese Schöpfung modernen Kunstgewerbes nur von Henry van de Velde herrühren kann. Denn der Künstler hat nicht neue Formen gesucht, wie sie gerade dem Silber, seinen mannigfaltigen Eigenschaften und Fähigkeiten der Behandlung gemäß wären, sondern er hat einfach die Linienornamentik, die wir von seinen Möbeln, von seinen Messinglampen u. s. w. her kennen, auf seine silbernen Geräte übertragen. Der Ansicht, daß das edelste Metall auch die vollkommenste Behandlung erfordere, eine Ansicht, der alle Blüteperioden des Kunstgewerbes gehuldigt haben, stimmt van de Velde offenbar nicht zu, er hat den Hauptnachdruck auf seine Linienführung und soweit Henkel und ähnliches in Betracht kommen, sogar auf deren scharfkantige Begrenzung gelegt. So wird man sich nicht wundern, daß einzelne von den Gefäßen, wie die Teekanne, das Milchkännchen und der Brühgießer, recht schwer und massig wirken. Den Tellern, Messern, Gabeln und Löffeln kann man praktische Brauchbarkeit gemäß unseren Eßsitten und edle einfache Formen nachrühmen. Die Tafelaufsätze aber, die sonst jederzeit als Schaustücke möglichst prächtig ausgestaltet zu werden pflegen, erscheinen bei van de Velde in ihrer Ornamentlosigkeit und Großflächigkeit, so daß sie ebenso gut aus Zinn oder einem anderen geringeren Metall sein könnten. Auch der Einfachheit sind gewisse Grenzen gesetzt. Schließlich sind noch die Leuchter zu erwähnen, die mit ihren je zwei einander durchdringenden geschwungenen Armen auch kein Übermaß von Phantasie aufweisen. Im ganzen hat man den Eindruck, daß das Silber sich van de Veldes Linienstil gegenüber spröde erwiesen hat. Neue Wege wird

daher dieses Silbergerät der Goldschmiedekunst nicht weisen, wenn es auch als eine Leistung des Weimarischen Künstlers an sich interessant erscheint.

Zürich. *Tell-Ausstellung.* Vom 8. bis 29. Mai wird in Zürich eine Tell-Ausstellung stattfinden, die ein in künstlerischer und literarischer Hinsicht würdiger Beitrag zur Jahrhundertfeier von Schillers unvergänglicher Dichtung zu werden verspricht. Zu den historischen und kulturhistorischen Gruppen kommen natürlich auch künstlerische, so soll Gruppe IX Tellikonographie, alte Bilder, Medaillen u. s. w. enthalten, Gruppe X Schillers Tell in der modernen bildenden Kunst vergegenwärtigen und Gruppe XI Porträts und Büsten umfassen. Das Komitee wird einen Aufruf um Überlassung interessanter Ausstellungsobjekte erlassen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Florenz. Daß in einer Zeit, die wie die unsere, mit übertreibender Wertschätzung jedem künstlerischen Überrest aus der Zeit des Quattrocento nachspürt, sich ein Werk eines der anerkannten Meister in nächster Nähe von Florenz der Aufmerksamkeit entziehen kann, wäre man geneigt, in das Reich der Fabel zu verweisen, wenn nicht das Bekanntwerden eines Reliefs von der Hand des Verrocchio in der Villa Careggi das Unwahrscheinliche zur Tatsache erhöbe.

Freilich liegen mehr als zehn Jahre zurück seit der Zeit, da diese Lünette der Auferstehung Christi, in sechzig Stücke zerfallen, in der Villa aufgefunden wurde. Ein verständiger Künstler setzte die Fragmente zusammen und der eine und andere Kunstfreund sah das Relief; doch die Allgemeinheit erfuhr nichts davon. Erst im Vorjahre gab der Besitzer von Careggi, Professor Segrè, die Erlaubnis, es zu publizieren. Diese erste Mitteilung liegt jetzt vor. Conte Carlo Gamba gebührt das Verdienst, dieses Ineditum verrocchiesker Kunst zum Gemeingut zu machen (im ersten Heft des neuen Jahrgangs von »L'Arte«).

Die Abbildung freilich, nach einer Aufnahme von Brogi hergestellt, gibt keinen rechten Begriff von den Feinheiten des Originals. Wie immer bei Verrocchio, sind die Einzelheiten höchst vollendet, die Köpfe wunderbar durchgearbeitet und belebt, die Hände, die Füße nicht sowohl von reiner Form, als charaktervoll. In der Komposition schließt er sich in gewissem Sinne an Lucas Darstellung des gleichen Gegenstandes über der Domsakristei an: wie verschieden aber, wie ungleich moderner in der Betonung individueller Eigentümlichkeit ist Verrocchio.

Am besten gelungen ist ihm die Figur eines ausgestreckt schlafenden Kriegers vorn links; fast ebenso fein beobachtet ein älterer Mann im Flügelhelm, der, den Kopf in die Hand gestützt, schläft (rechts). Ein anderer, der Wächter, dehnt sich im Erwachen; seine Hände greifen in den Boden. Ein vierter öffnet den Mund zum Gähnen.

Die Terrakotta hat die Feinheiten, mit denen der Meister verschwenderisch sein Werk ausstattete, treu bewahrt; die Beschädigungen haben zum Glück nur Einzelnes betroffen. Auch von der alten Bemalung hat sich genug erhalten, um den ursprünglichen Eindruck zu rekonstruieren. An vielen Stellen — den Waffen, dem Laubwerk der Bäume, die rechts und links die Komposition begrenzen — gewahrt man Spuren der alten Vergoldung.

Conte Gamba erinnert in dem erwähnten Aufsatz daran, daß in der Aufzählung von Arbeiten, die Verrocchio im Dienst der Medici ausgeführt hatte, und für die sein Bruder Tommaso nach dem Tod des Meisters Bezahlung forderte, auch der Passus sich findet: »für ein Relief mit mehreren Figuren«. Nichts liegt näher als der Gedanke, es handle sich um jenes Relief in Careggi. Aber ist es dann wahrscheinlich, anzunehmen, die »Auferstehung« sei eine ganz frühe Arbeit, etwa um 1460 entstanden? Soll Verrocchio bei seinem Tod noch für die ersten Arbeiten, die er im Auftrag des fürstlichen Bürgerhauses gemacht hatte, unbezahlt gewesen sein? Es klingt das doch etwas unwahrscheinlich. Auch der recht gereifte Stil des Reliefs scheint mir die frühe Datierung nicht zu gestatten. Der Christustypus hält die Mitte zwischen dem Heiland der »Taufe« in der Akademie und jenem der Or San Michele-Gruppe; die Form ist — die Verschiedenheit des Materials gebührend beachtet — auffallend der des David verwandt. Daher glaube ich annehmen zu dürfen, daß auch dieses Bildhauerwerk in jene Periode reichen Schaffens fällt, in der die bedeutenden Schöpfungen des Plastikers Verrocchio entstanden, nach 1470 also.

Unter Verrocchios Arbeiten wird in der Zukunft dieser Auferstehung gebührende Beachtung nicht versagt werden: schon darum nicht, weil sie als umfangreichste Arbeit in Terrakotta den unmittelbaren Formenausdruck, den der Meister seinen Gestalten zu geben wußte, am besten bewahrt hat.

Als Kuriosum mag hier angeschlossen sein, daß in der von Michelozzo erbauten Gartenhalle von Careggi, in der jetzt das Verrocchiorelief aufgestellt ist, sich ein Fresko von G. F. Watts befindet, das der Künstler vor mehr als fünfzig Jahren, bei einem Besuch in der Villa, ausgeführt hat. Es ist ganz im Stil der Florentiner Fresken des ausgehenden 16. Jahrhunderts — etwa Poccettis — gehalten und stellt in geschickt gestellten Figuren die Ermordung des Leibarztes des Magnifico dar, den Piero, so erzählt man, in Careggi hat in den Brunnen werfen lassen. —

Der Streit um den David Michelangelos will noch nicht zur Ruhe kommen. Obschon mehrere autoritative Stimmen sich gegen das Projekt erklärt haben, hat der »Circolo Artistico« abermals die Frage zur Diskussion gestellt und beim Munizipium eingebracht, ob man nicht an den ursprünglichen Standort vor den Signoriepalast eine Kopie hinstellen solle. Nach den meisterhaften Ausführungen Adolf Hildebrands[1]) bleibt für jeden Urteilsfähigen kein Zweifel, daß für die Harmonie des Platzes die Figur eine Notwendigkeit ist. Scheut man sich vor dem »dritten David« — das Hauptargument, das gegen das Projekt vorgebracht worden —, so wäre es doch nur vernünftig, zu wünschen, daß das Monstrum auf dem Piazzale entfernt wird. Beachtenswert ist, daß sich schon eine Stimme erhoben hat, welche die *Wiederaufstellung des Originals* fordert (Ascanio Forti im »Giornale d'Italia«).

Im Mai dieses Jahres werden vierhundert Jahre vergangen sein, daß der Koloß aus der Werkstatt des Meisters überführt wurde und dem Volk von Florenz die Norm groß schaffender Plastik vor Augen stellte. Welch erhebender Gedanke einer Zentenarfeier, daß man jetzt wieder gut gemacht hätte, was vor einem Vierteljahrhundert, in bester Absicht, verfehlt worden! *G. Gr.*

1) Erschien als Feuilleton in der »Frankfurter Zeitung«. Wiederabdruck in »Kunst und Künstler«, I, Heft XI.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 26. 27. Mai

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE PARISER SALONS

Im ganzen sind in den beiden Salons zusammen beinahe achttausend Kunstwerke ausgestellt. Ich bedarf daher wohl weiter keiner Entschuldigung, wenn ich in dem folgenden Bericht nur schnell und flüchtig durch die Säle eile. Wollte ich gründlich sein, so müßte ich ein mehrbändiges Werk schreiben. Die Société nationale hat ihre Ausstellung vierzehn Tage früher als die Société des artistes français geöffnet, und daher fange ich meine Besprechung bei dem jüngeren und, Gott sei Dank, nicht ganz so umfangreichen Salon an.

Den Eintretenden begrüßt, wie das seit einigen Jahren so ist, Rodin, der seine Arbeit mitten unter der Kuppel aufgestellt hat. Es ist die als Krönung seiner vielbesprochenen Höllenpforte gedachte Statue des Denkers, der gleichnamigen Medicistatue Michelangelos nicht unähnlich, was die Stellung anlangt. Nur ist Rodins Denker nackt, und seine Hirnarbeit wird durch äußerste Anspannung aller Muskeln ausgesprochen. Finger und Zehen krampfen sich ein, die Adern, Sehnen und Muskeln schwellen bis zum äußersten Maß. Vielleicht wird diese allzu körperliche Interpretation einer seelischen Tätigkeit hier und da Anstoß erregen, und auch die nachlässige und skizzenhafte Ausführung, besonders der Rückenpartien, muß gerügt werden. Daß in einer Bronzestatue die Eindrücke der tonknetenden Finger sichtbar sind, wie das Rodin und mehr noch seine Nachahmer lieben, ist störend und unstatthaft. Noch schlimmer ist es, wenn an der definitiven Bronze die nachlässig auf die Masse geworfenen Tonklumpen da sitzen, wo Haut, Muskeln, Knochen modelliert sein sollten. Der Rücken des Denkers kann ohne Übertreibung mit einem Kartoffelsack verglichen werden, der seinen knolligen Inhalt anzeigt. Die ganze Vorderansicht ist ungleich sorgfältiger herausgearbeitet, und wahrscheinlich rechnet Rodin damit, daß bei der fertigen Höllenpforte die krönende Gestalt nur von vorne gesehen werden kann. Ebenso erklärt sich das starke Neigen der Gestalt nach vorn, die in der Natur unfehlbar zum Fallen führen würde, aus der Berechnung des hohen Standpunktes der Figur. Sieht man sie aus der gehörigen Tiefe, so verschwindet diese Neigung. Trotz der gerügten Einzelheiten macht die Arbeit einen gewaltigen Eindruck und darf zu den bedeutendsten Skulpturen Rodins und unserer Zeit gezählt werden. Alles in allem freilich scheint mir die Hauptstärke Rodins, was das Material anlangt, mehr im Marmor als in der Bronze zu liegen, vermutlich weil der erstere der skizzenhaften Ausführung feindlich ist, während die Bronze zum schnellen und bequemen Abguß des kaum gekneteten Tonklumpens verlockt. Eine überaus schöne und erfreuliche Arbeit ist die weibliche Marmorbüste Rodins, die der langen Reihe seiner ganz einwandfreien Meisterwerke anzugliedern ist und deren lebendige Natürlichkeit, frische, urwüchsige Auffassung und überaus vollendete Modellierung das Werk in eine Reihe mit den Büsten Houdons und der Renaissance stellen.

Konstantin Meunier hat wieder einen Bergmann geschickt, eine lebensgroße Bronzefigur, sitzend und eine kurze Weile von der Arbeit ruhend. Die Arbeit hat die bekannten Vorzüge des großen Meisters, ohne irgendwie aus der Reihe zu treten. Die übrigen großen Skulpturen bieten wenig Bemerkenswertes, dagegen weist die Kleinskulptur in jedem Jahre mehr tüchtige Vertreter auf. Neben Carabin, der heuer ein tanzendes Pärchen aus einem Pariser Vorstadtball und ein bretonisches Ringerpaar zeigt, beide prickelnd von raschem Leben, nenne ich ganz besonders den in Paris lebenden Deutschen Bernhard Hoetger, dessen »Machine humaine«, ein durch die stumpfsinnige Arbeit zur Maschine gewordener halbnackter Karrenzieher mit mächtig ausgebildeten Muskeln und verkümmertem Gehirn, in Idee wie in Ausführung das höchste Lob verdient.

In der Malerei können wir die von verschiedenen bekannten Künstlern ausgestellten Arbeiten unberücksichtigt lassen. Weder Gervex noch Carolus Duran verdienen — trotz ihres einstigen Könnens — ein Verweilen bei ihren heutigen Arbeiten. Dagnan-Bouveret wird auch immer salonfähiger und charakterloser, Boldini ist so übermäßig manieriert, daß er sich wie ein karikierender Schauspieler ausnimmt, Billotte, Ménard, Carrière, Lhermitte, Guignard, Le Sidaner, Thaulow, Roll, ein Dutzend andere bleiben sich jahraus, jahrein so ähnlich in ihren Arbeiten, daß man beim besten Willen nichts Neues mehr über sie sagen kann: schickten sie uns aus Versehen die schon vor zwei, drei oder fünf Jahren gezeigten Bilder noch einmal, die Ähnlichkeit könnte kaum größer sein.

Besnard hat zwei Bildnisse ausgestellt, die beide wohl schon vor Jahren gemalt sind. Das eine, die kürzlich verstorbene Prinzessin Mathilde, ist ein echter Besnard, rauschend und prächtig in der Farbe, die vom tiefsten brausendsten Rot in leuchtender Abstufung zum schneeigsten Weiß übergeht; das Porträt eines im Boot sitzenden englischen Admirals dagegen ist unglaublich nüchtern und gewöhnlich für Besnard und könnte fast von Gervex gemalt sein. La Gandara hat ein sehr gutes Porträt des Schriftstellers Jean Lorrain, dessen süffisante Impertinenz vorzüglich wiedergegeben ist, ausgestellt. Die beiden männlichen Bildnisse von Lucien Simon sind weniger gut als sein bretonischer Gottesdienst mit den von charakteristischen Bauerngestalten gefüllten Kirchenbänken. Gut ist das Porträt des selbstbewußten und arroganten Politikers und Schriftstellers Maurice Barrès von Blanche, der außerdem einige sehr hübsche, früher schon bei Georges Petit ausgestellte Studien zeigt. Aman-Jean ist ungleich besser durch seine dekorative Parklandschaft mit den beiden jungen Frauen, deren eine stehend der vor ihr auf der Gartenbank sitzenden ein Geheimnis zuflüstert, vertreten als durch die beiden Bildnisse, und der Belgier Wagemans, der im vorigen Jahre mit seinem an die Hofnarren und Zwerge von Velasquez erinnernden »alten Radar« einen verdienten Erfolg erzielte, kopiert sich in diesem Jahre selber, so daß von seinen vier Porträts nichts Neues zu sagen ist.

Bleiben noch vier große Porträtisten, deren drei Ausländer sind und deren einer bereits nicht mehr unter uns weilt. Aus dem Nachlasse Whistlers sind ein großes unvollendetes Porträt und drei kleinere Arbeiten gesandt worden, alle vier von jenem überaus vornehmen, zurückhaltenden und doch warmen Farbenreize, dessen Geheimnis Whistler mit ins Grab genommen hat. Sein Landsmann Sargent hat das vorzügliche Bildnis des Lord Ribblesdale ausgestellt: glänzend schwarze Reitstiefel, schwarzer Mantel, schwarze Halsbinde, schwarzer hoher Hut, graugrüngelber Anzug und ebensolcher Hintergrund, ein überaus kräftiger und aristokratischer Zusammenklang. Der Irländer Lavery erreicht an zartem Reiz und frischer Anmut das Höchste in dem jungen Mädchen in Weiß, ein blaßblaues Band am Hute, einen Busch blühenden Weißdorns auf dem Arme, das der Künstler sehr passend einfach den »Frühling« selber nennt. Caro-Delvaille endlich zeigt sich als Meister in dem Gruppenbilde seiner jungen, ein Kind säugenden Frau und ihrer vier Schwestern, eine duftige, kühle Harmonie von Schwarz und Weiß mit wenig blassem Grün und Rosa. Die Berater der staatlichen Ankäufe, welche dieses Werk für den »Luxembourg« erworben haben, können sich zu diesem Ankaufe gratulieren. Sie zeigen sich nicht immer so verständig und glücklich.

Wahrscheinlich um den Besuchern, die da glauben sollten, der Salon der Artistes français habe das Monopol der »großen Maschinen«, zu zeigen, daß sie auch das können, hat die Société nationale das wohl fünfundzwanzig Meter lange und fünf Meter hohe Bild von Hippolyt Berteaux ausgestellt, worauf man das Meer, die Berge und einen guten Teil der Einwohner der Bretagne in Lebensgröße erblickt. Das Gemälde ist für das Treppenhaus eines neuerbauten Museums in Nantes bestimmt, und obgleich es dem Gebäude wohl nicht zur großen Zierde gereichen wird, kann man den Leuten von Nantes doch gratulieren, ein so großes neues Museum zu besitzen. Den Parisern geht es nicht so gut, und während Amiens, Rouen, Marseille, Nantes und andere Provinzstädte würdige Museumsbauten haben, muß sich in der Hauptstadt die moderne Kunst mit der elenden Lokalität eines ehemaligen Gewächshauses behelfen, ohne daß die leitenden Stellen zu merken scheinen, wie schimpflich ein solcher Zustand für die Patrie des arts und die Ville lumière ist.

Von den übrigen dekorativen Arbeiten verdienen Erwähnung: ein Plafond von Viktor Prouvé für die Nanziger Präfektur, die Vereinigung Lothringens mit Frankreich in hellen Farbenharmonien von Lila und Mattgrün mit kräftigen roten Flecken, allegorisierend; ein matter Abklatsch Puvisscher Kunst von Auburtin, von dem man bessere und eigenartigere Arbeiten erwarten dürfte; ein etwas erdiges, schweres Rundbild von Viktor Koos, wo in schmutzig trüben Tönen eine paradiesische Familie dargestellt ist; eine in der Harmonie ihrer rosigen und blauen Töne sehr angenehm, in der beabsichtigten Unbeholfenheit ihrer Zeichnung desto kindischer wirkende dekorative Darstellung des Meeresstrandes mit badenden Frauen und Kindern von Maurice Denis; das vom französischen Staate angekaufte sehr hübsche Bild von dem Australier Bunny, welches einen ähnlichen Gegenstand wie die Arbeit von Denis in ungleich künstlerischerer, vornehmerer und vollendeter Art behandelt und in dem Zusammenklang des blauen Meeres, der weißen Kleider und einiger ziegelroten Töne äußerst sympathisch ist. Den hübschen Park von Aman-Jean habe ich schon erwähnt. In seine Nachbarschaft gehört das anmutige »Murmeln der Quelle« von La Touche, ein junges Mädchen in Weiß im grünen Waldesschatten, ein Schwan ist herangeschwommen, goldige Lichter verbrämen das Grün und Weiß des Waldes, Grases, Kleides und Gefieders. Endlich nenne ich noch den Engländer Conder, der zwar nur ganz kleine Bilder ausstellt, sich aber in diesen überaus zarten, duftigen und in den feinsten Farbenreizen schwelgenden, an Watteau erinnernden Parklandschaften als ein außerordentlich begabter dekorativer Künstler dartut, dem nichts als der große Auftrag zur Ausweisung seines auffallenden Talentes fehlen dürfte.

Der Ordnung halber seien noch Cottet und Raffaelli genannt, die beide neue Erfolge anstreben. Cottet hat außer einigen melancholischen bretonischen Landschaften in seiner bekannten Art ein großes sonnebeleuchtetes Gruppenbild bretonischer Bäuerinnen im Sonntagsstaat geschickt, worin er wohl durch kräftige Farbenkontraste wirken wollte. Dies gelingt ihm allerdings, aber die erzielte Wirkung ist keineswegs erfreulich: blau, grün, violett, rot, alles steht schreiend und grell nebeneinander als augenzerreißende Farbendissonanz. Auch Raffaelli versucht, farbig zu kommen.

Er hat seine zuletzt etwas kreidig gewordenen Ansichten von Paris und der Seine verlassen und ist ebenfalls in die Bretagne gezogen. Dort aber hat er nicht die braune Melancholie Cottets und Simons gefunden, sondern ein heiteres und fast buntes Land, das er in hellen Farben, die er etwas unvermittelt nebeneinander setzt, beschreibt. Ich glaube nicht, daß Raffaelli mit dieser neuen Manier viele Freunde finden wird. Seine früheren Arbeiten sind jedenfalls distinguierter und eigenartiger als diese bretonischen Landschaften, die in ihren roten, gelben, blauen und spinatgrünen Tönen fast an schlecht kolorierte Bilderbogen erinnern.

Vielleicht die interessanteste Leistung des Jahres hat der Spanier Anglada gesandt: wenigstens was Farbe anlangt, sind seine Bilder Meisterwerke von durchaus eigenartigem und selbständigem Gepräge. Seine Harmonien von Lila und Grün bezeugen einen koloristischen Sinn, der ebenso apart wie sicher ist, und obschon er beständig neue und fremdartige Zusammenstellungen von Farben findet, bleibt er doch stets geschmackvoll und wohltuend. Freilich scheint mir, daß man ihn nur als Koloristen bewundern darf. Seine Zeichnung existiert kaum, und er versteht es nicht, Luft in seine Bilder und um seine Figuren zu bringen. Als Kolorist aber steht er an erster Stelle.

Wenn man unter zweitausend Leuten einen Menschen findet, so kann man sich nicht beklagen. Mehr kann man nicht verlangen. Mit Bildern steht es ebenso, und deshalb beklage ich mich nicht, unter den zweitausend Bildern im alten Salon ein einziges Werk gefunden zu haben, das mich packte und das mir in jeder Hinsicht vortrefflich scheint. Und die 1999 anderen Maler dürfen sich nicht beklagen, wenn sie mit Stillschweigen übergangen werden, denn obschon es unter ihnen sehr viele brave und tüchtige Leute gibt, ist doch der Gesamteindruck des diesjährigen Salons niederdrückend und ermüdend. Fast will mir scheinen, daß die durchschnittliche Qualität des Salons zurückgeht, aber diesen Eindruck hat man fast jedesmal, wenn man den Kunstspeicher des Salons besucht, und er wird in diesem Jahre wohl nicht richtiger sein als in den anderen. Es wäre verlorene Druckerschwärze, wollte ich schildern, was Bouguereau, Bonnat, Ferrier, Henner, Chartran, Humbert und wie sie alle heißen, ausgestellt haben. Seit dreißig oder vierzig Jahren ändern sich ihre Arbeiten wenig oder nicht. Von den bekannten Künstlern dürfte wohl nur Henri Martin besondere Erwähnung verdienen, der in einem dreiteiligen Gemälde den Hafen von Marseille mit seinem Mastenwalde, den die Körbe mit golden leuchtenden Früchten ausladenden Arbeitern und dem ganzen bunten Gewimmel, das sich dort am Vieux Port zusammendrängt, geschildert hat. Die Arbeit reiht sich in ihrer schillernden Leuchtkraft der Farben würdig an die besten Sachen von Martin an.

Aber das eine Bild, das ich fast ein Meisterwerk nennen möchte, rührt nicht von einer bekannten Größe her, obschon der nämliche Maler schon vor zwei Jahren ein ausgezeichnetes und damals schon mit Recht gelobtes Bild ausgestellt hat. Damals war es eine Schneelandschaft mit hochgiebeligen roten Backsteinhäusern, durchzogen von einer Schar bewaffneter Bauern in der Tracht des 16. Jahrhunderts. Diesmal hat Charles Hoffbauer, in dem der Name die deutsche Abkunft anzeigt, obschon der Künstler in Paris geboren ist, nicht so weit zurückgegriffen. Sein Bild stellt eine Episode nach einer Schlacht dar, und das ist wohl das beste Schlachtenbild, das jemals gemalt worden ist. Es besitzt die ganze unerbittliche Wahrheit der Schilderungen de Neuvilles, und dabei ist Hoffbauer ein besserer Maler als de Neuville, dergestalt, daß dieses Gemälde ein koloristisches Meisterstück ist.

Eine offene Landschaft mit hohen Bäumen, durch die sich eine staubige Straße hinzieht. Grauer Staub bedeckt auch das Gras und Moos, die Rinde der Bäume wie ihr Laub ist eher braun als grün, ein grauer, trüber Himmel wölbt sich darüber. Ganz im Vordergrunde liegt ein meisterlich gezeichneter toter Soldat mit aschfarbenem Gesicht. Einige Schritte weiter steht ein wundgeschossener Schimmel und schaut trübe und müde vor sich hin. Im Sattel hängt ein bügellos gewordener Reiter, dessen Körper vornüber gesunken ist und von den in die Mähne eingekrallten Händen obengehalten wird, während rotes Blut von Kopf oder Brust herabfließt und die weißen Haare des Pferdes färbt. Zerschossene und zerbrochene Karren und Lafetten, tote und sterbende Menschen und Pferde liegen vereinzelt oder in grauenhaften Gruppen unter den Bäumen, deren einige, von den Kugeln getroffen, geborstene Stämme und gebrochene Äste zeigen. Ein überaus ergreifendes Gemälde, das obendrein in der wirksamen Harmonie der grauen Umgebung mit den schrill roten Uniformen außerordentliche malerische Vorzüge besitzt. Jedenfalls ist Hoffbauer ein Künstler, dessen Name bald überall bekannt sein wird, wo man sich mit der bildenden Kunst befaßt.

KARL EUGEN SCHMIDT.

AUGUST ECKERLIN

Über August Eckerlin, der von 1811 bis zu seinem Tode, 1843, in Mailand gelebt und den deutschen Künstlern, die dort studierten, vielfach mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat, sind mir durch freundliche Vermittelung des Parlamentsmitgliedes für Venedig Antonio Fradeletto und des Professors Eckerlin in Halberstadt, eines Neffen von jenem, nähere Mitteilungen zugegangen, die ich hier im Auszug wiedergeben will. Einer aus Schwaben in die Harzgegend übergesiedelten Familie entstammend, war er am 4. April 1773 in Werningerode bei Nordhausen als Sohn eines Geistlichen geboren. Nach dem Tode des Vaters (1778 in Sachsa) zog die Mutter nach Wernigerode am Nordabhang des Harzes. Er selbst ging als junger Mann nach Italien; 1798 wurde ihm in Rom von seiner Frau, die Italienerin war, eine Tochter Francesca geboren, die 1843 als namhafte Sängerin gestorben ist. Zwei Jahre später finden wir ihn in Marseille, wo ihm ein Sohn Cajo (später Kupferstecher) geboren ward; dann in Reggio (Emilia). Nach Mailand kam er mit drei Söhnen, von denen die beiden jüngeren früh, der eine geisteskrank, gestorben sind, und vier Töchtern. Mit den beiden ältesten Töchtern

besuchte er einmal die Verwandten in Wernigerode. Er war bei der österreichischen Statthalterschaft in Mailand als Übersetzer und Dolmetscher angestellt. Nach dem Tode seiner ersten Frau hatte er sich wieder mit einer Italienerin verheiratet, die er in einem Briefe an seinen Bruder von 1839 als eine »ausgezeichnet vortreffliche Frau« rühmt. Sie hatte ihm noch ein Töchterchen geboren, das, zur Jungfrau heranwachsend, die Freude seines Alters ward. »Überdies«, fährt er fort, »besteht meine Gesellschaft aus den ausgesuchtesten Männern in Mailand, besonders verkehre ich mehrere Stunden des Tages mit dem vortrefflichen Feldmarschall, dem Grafen Radetzki, der die Truppen der vereinigten Mächte nach Paris führte. Bei ihm speise ich fast alle Tage und bei ihm finde ich die gebildetsten Offiziere der Truppe. Die Kunst der Malerei beschäftigt mich alle Tage und hält meine Einbildung in Tätigkeit. Sie verwischt üble Gedanken, falls sie je nahen sollten. Meine Tochter Fanny, die diesen Winter bei ihrer Schwester Karolina zubrachte, reist in einigen Tagen wieder nach London. Cajo ist in Lissabon, wo er sich verheiratet hat, Rosalinde, die mit in W. war, ist jetzt mit ihrer Familie in Mailand, aber ihre Gesundheit ist nicht die beste. Karolina, an einen Kaufmann, einen der schönsten Männer, die ich gesehen, verheiratet, lebt in Genova und hat sehr schöne Kinder. Eugenia, in Genf mit einem Professor der Musik (Bonoldi, später in Paris) verheiratet, ist auch sehr glücklich und schreibt mir oft.«

JULIUS GENSEL.

BÜCHERSCHAU

Joseph Fleurent, *Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds.* Kolmar, Verlag von Walther Roock, 1903. 8⁰. 44 Seiten mit 14 Lichtdrucktafeln.

Die vorliegende Schrift, die als ein in den Buchhandel gegebener Sonderabdruck aus den »Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft für 1893—1902« anzusehen ist, will weiteren Kreisen ein Verständnis für das großartige Altarwerk Grünewalds, die Perle des Kolmarer Museums, vermitteln. Die vorteilhafte, vom dortigen Konservator Waltz angeordnete Neuaufstellung, die erst jetzt die grandiose Wirkung dieser Farbensymphonie zur Geltung bringt, hat die äußere Veranlassung zu dieser Monographie geboten; ihr Verfasser ist Dilettant. Nur als solcher hat er, wie er bescheiden bemerkt, zur Feder gegriffen und seine persönlichen Eindrücke zu Papier gebracht. Den großen kunsthistorischen Hintergrund und die eigentlich kritische Frage, die von diesem Tafelwerk ihren Ausgang nimmt, hat er mit weiser Zurückhaltung kaum gestreift. Orientierung darüber werden wir erst von *Schmid,* der uns schon vor zehn Jahren das Beste über Grünewald gesagt hat, zu erwarten haben. Wo er gelegentlich aus dieser Reserve heraustritt, wie Seite 25 ff. zur Ablehnung des Münchener Erasmus und Mauritius als Schöpfung Grünewalds, da läßt er etwas zu sehr den festen Boden, auf den eine solche Stellungnahme stattzufinden hat, vermissen. Auch in der ästhetischen Würdigung und Charakterisierung mag man vielleicht manche Bemerkung Fleurents für deplaciert und für zu subjektiv ansehen (wie den Hinweis auf die Simplicissimuskunst Seite 31, und manche der versuchten Vergleiche), in jedem Falle aber ist diese verdienstliche und sehr empfehlenswerte Schrift als Selbstbekenntnis eines Mannes zu betrachten, der mit hoher Begeisterung und Liebe jahrelang das gewaltige Werk betrachtet, und in intime Beziehung zu ihm getreten ist, dabei ein treffliches Verständnis und eine gute Auffassungsgabe zu seiner Aufgabe mitgebracht hat, deren er sich mit wärmster Hingebung und anerkennenswerter Begeisterung erledigt. Besondere Beachtung verdienen die Lichtdrucktafeln, die nach ganz vorzüglichen Aufnahmen des Notars *Hämmerle* hergestellt sind und dieser Publikation einen bleibenden Wert sichern. Wir sind überzeugt, daß dieser Amateur des Dankes der Kunsthistoriker und aller Interessenten sicher wäre, wenn er sich entschließen könnte, seine von hoher technischer Fertigkeit und von tiefem Verständnis für den Gegenstand selbst zeugenden Aufnahmen, vielleicht in etwas größerem Format, was namentlich für die Anbetung des göttlichen Kindes durch die die Engel und die Verführung des hl. Antonius gilt, mit einer knappen, *nur sachlichen* Einführung herauszugeben. Hämmerle hat seine Aufnahmen, was noch besonders bemerkt sei, nach einer gründlichen, verschiedentlich beurteilten Reinigung gemacht, die im Sommer 1903 der Freiburger Maler Schultis vorgenommen hat.

Bei dieser Gelegenheit sei auch einer eingehenden Studie gedacht, die der französische Schriftsteller *J. K. Huysmans* soeben in der neuen französischen Zeitschrift »Le Mois« unter Beigabe zahlreicher, meist guter Abbildungen dem Kolmarer Altarwerk gewidmet hat. Die ungeheure Empfindungswelt, die Grünewald hier festgehalten hat, mit ihrem ganzen reichen und tiefpackenden Inhalt nachzuempfinden und in wuchtigen Strichen wiederzugeben, war vielleicht niemand geeigneter als dieser seltsame Schwärmer für die mystische Gedankenwelt des Mittelalters.

Ein anderer Beitrag der gleichen Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft 1893/1902 wird nicht weniger des Beifalls der Kunsthistoriker sicher sein können. Es ist die auch separat erschienene »Bibliographie des ouvrages concernant Martin Schongauer, Mathias Grünewald et les peintures de l'ancienne école allemande à Colmar« (Kolmar, 1903), in der die ganze Grünewald-Literatur zusammengestellt ist. *H. Waltz,* der Konservator des Museums, dessen Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit so manchen Besucher in dankbarer Erinnerung sein wird, hat mit peinlichster Gewissenhaftigkeit und jahrelangem Sammelfleiß das weit zerstreute Material zu dieser Bibliographie zusammengestellt, in der auch alle Werke mit nur gelegentlichen Angaben über die Kolmarer Kunstschule Aufnahme gefunden haben.

Jos. Sauer.

VEREINE

Bremen. In den Kreisen des Kunstvereins hat sich auf Veranlassung des Generaldirektors des Norddeutschen Lloyd Herrn Dr. Wiegand ein *Galerieverein* gegründet, der sich die Aufgabe setzt, für die nächsten drei Jahre jährlich 15000 Mark zur Anschaffung von erstklassigen Kunstwerken für die Gemäldegalerie der Kunsthalle aufzuwenden. Die Stadtbremische Gemäldegalerie ist noch eine Privatinstitution und verfügt als solche auch nur über Privatmittel. Diese könnten in dem reichen Bremen groß genug sein, da die Bremer Patrizier mit ihren Zuwendungen für ideale Zwecke nicht hinterm Berge zu halten pflegten. Aber Bremen besitzt erst seit einem halben Dezennium — so kann man wohl ohne Einschränkung sagen — ein eigentliches Kunstinteresse; was *vor* der Direktion Pauli an Privatinteresse der Kunst entgegengebracht wurde, war herzlich wenig, mit dem ungleich lebhafteren Kunstinteresse Hamburgs z. B. gar nicht zu vergleichen. Aus diesem Grunde sind auch die Mittel des Kunstvereins durchaus nicht hinreichend, um gelegentlich bedeutende Erscheinungen zeitgenössischer Meister zu erwerben, verschlingt doch jetzt der Umbau der Kunsthalle ohnehin die wenigen Überschüsse, die durch allerhand Sparsamkeit, z. B. Fehlen eines Direktorgehaltes, sowie anderer wichtiger Ausgaben für Personal erzielt wurden. Die Zeit, wo der Staat die Kunsthalle übernehmen müßte, und somit der so

notwendige Staatszuschuß hervortreten würde, ist eigentlich längst gekommen, aber noch nicht erfüllt. In dieser augenblicklichen Misère ist die Gründung des genannten Galerievereins um so lebhafter zu begrüßen. Der Verein wird wenigstens doch notdürftig ausführen, was einer Stadt von der Bedeutung Bremens in Sachen der bildenden Kunst würdig ist. *B.*

Eine Vereinigung der deutschen Kunstvereine herbeizuführen, wird gegenwärtig ein neuer Versuch gemacht. Ein erster Versuch im Jahre 1898 scheiterte am Geldpunkte trotz aller Bemühungen des Vorsitzenden des Sächsischen Kunstvereins. Diesmal ging der Antrag zum Zusammenschluß der deutschen Kunstvereine von einem der Vereine aus, die 1898 dagegen gewesen waren, nämlich vom Kunstverein München. Auf Antrag von dessen Geschäftsführer Geheimrat M. Wülfert tagten am 30. April zu Dresden — gelegentlich der Versammlung der Verbindung für historische Kunst — die anwesenden Vertreter deutscher Kunstvereine. Man einigte sich auf drei Sätze, deren endgültige Fassung die Herren Dr. Vollbehr, Magdeburg und Dr. Pauli, Bremen übernommen haben. Der Vorstand des Sächsischen Kunstvereins wurde mit den vorbereitenden Schritten beauftragt und wird die deutschen Kunstvereine zum Beitritt auffordern. Ob der Versuch ein besseres Ergebnis haben wird, als 1898, bleibt abzuwarten.

Die Verbindung für historische Kunst hat ihre dreißigste Generalversammlung in Verbindung mit dem fünfzigjährigen Jubiläum in Dresden in den Tagen der Eröffnung der Großen Kunstausstellung abgehalten. Worte herzlicher Begrüßung widmete ihr Oberbürgermeister Beutler von Dresden, Staatsminister von Metzsch und das preußische Unterrichtsministerium durch den Geh. Oberregierungsrat Dr. Schmidt. Der Großherzog von Baden hatte ein eigenhändiges Glückwunschschreiben gesendet. Die sächsische Regierung trat in die Verbindung mit zwei Anteilscheinen ein. Die festliche Ansprache hielt Geh. Oberregierunsrat Dr. Jordan, der auch den Bericht erstattete. Die Verbindung hat darnach 148 Mitglieder mit 162 Anteilscheinen. Die Versammlung beschloß folgende Gemälde anzukaufen: Hessische Bauernhochzeit von Karl Bantzer-Dresden, Abendmahl von Dettmann-Königsberg, Vor der Schicht von Gotthardt Kühl-Dresden, Bildnis von Oskar Zwintscher-Meißen, Vor der Schlacht von Haug-Stuttgart, Gottesdienst von Wilkens-Dresden. An graphischen Arbeiten soll für zwei Ankaufsperioden erworben werden eine Folge von Radierungen Aus dem Bauernkriege von Käte Kollwitz-Berlin und für die laufende Periode eine Mappe mit einzelnen Blättern nach Ludwig von Hofmann, Aloys Kolb, Otto H. Engel, Otto Fischer, Ignaz Taschner, Heine Rath, Rudolf Schiestl, Kayser-Eichberg, Reifferscheidt (nach Auswahl, soweit die Mittel reichen). Dem Ausschuß für graphische Kunst gehörte der Direktor des Dresdener Kupferstichkabinetts an. Diesem sprach die Versammlung mit ehrenden Worten ihre volle Anerkennung aus für die ganz ausgezeichnete Zusammenstellung der graphischen Abteilung der Dresdener Ausstellung, die nirgends ihresgleichen habe. Es wurde beschlossen, dem Dresdener Kabinett von jedem Blatt, das die Verbindung erwirbt, einen Abzug zuzuweisen. Ferner wurde beschlossen, von der Reproduktion der erworbenen Gemälde durch den Stich fernerhin abzusehen, dafür aber den Berichten kleine Abbildungen dieser Gemälde beizugeben. Alle diese Beschlüsse sind durchaus beifallswürdig, und auch die trefflichen Ankäufe zeigen von neuem, daß die Verbindung sich von den alten Bahnen abgewandt hat. Sie hat ja früher manche nicht wieder gutzumachende Sünde begangen: sie hat ein einziges Mal einen Menzel erworben (1855!), ein einziges Mal einen Schwind (1856), niemals einen Böcklin, keinen Thoma, keinen Feuerbach u. s. w. Hoffentlich bleibt sie in den neuen Bahnen. Noch ist zu erwähnen, daß der bisherige Vorstand wiedergewählt worden ist: Dr. H. H. Meier-Bremen, Geh. Oberregierungsrat a. D. Dr. Jordan und Kommerzienrat Molineus-Bremen; die nächste Hauptversammlung soll in Nürnberg tagen, sofern dort eine Ausstellung stattfindet. Bei der Verlosung erhielten folgende Mitglieder Gewinne: Kunsthandlung Pietro del Vecchio-Leipzig, Kunstvereine zu Kassel, zu Prag, zu Bremerhaven, Firma Steinweg-Hamburg, Herr Rudolf Schuster-Berlin, die Stadt Köln, das preußische Kultusministerium.

NEKROLOGE

In Berlin ist der Architekt **Hans Griesebach**, der Erbauer zahlreicher Villen in Berlin und auch des Hauses der Berliner Sezession, verstorben.

In Paris verschied im Alter von 75 Jahren der speziell auf dem Gebiete spanischer Kunstforschung rühmlichst bekannte Kunsthistoriker **Paul Lefort**; ferner vor einigen Tagen der Zeichner und Radierer **Daniel Vierge.** Vierge wurde 1851 als Sohn eines Spaniers und einer Französin geboren, erwarb sich durch seine Zeichnungen für die »Monde illustré« sowie »Illustration« in Paris rasch lebhaften Beifall. Durch seine Illustrationen zum »Don Quichote« ist er auch in Deutschland wohlbekannt.

AUSGRABUNGEN

Rom. *Forum Romanum.* Auf dem Forum Romanum drängen sich die Entdeckungen so schnell aufeinander, daß die zahlreich erscheinenden Beschreibungen und Führer zum Teil veraltet sind, ehe sie herauskommen. Dem Präsidenten Loubet konnte Giacomo Boni gelegentlich seines jüngsten Rombesuches seine letzte, besonders merkwürdige Ausgrabung vorführen. Mitten auf dem Forum, nahe bei der Reiterstatue des Domitian — genau wie die antiken Quellen erzählen — fand man den »Lacus Curtius.« Einst öffnete sich, wie Livius berichtet, ein Abgrund auf dem Forum, und die Götter forderten ein Opfer. Ein jugendlicher Krieger, Marcus Curtius, brachte sich selber dar und stürzte sich bewaffnet in die Tiefe. Der Abgrund schloß sich, und auf der denkwürdigen Stätte errichteten die dankbaren Römer einen Altar. Die Fundamente dieses Altars und seiner Umgebung konnte Boni mit Bestimmtheit identifizieren, nachdem die großen Steinfliesen des Pflasters abgehoben worden waren. *E. St.*

An der Bahnlinie zwischen Stuttgart und Ulm hat man ein **Römerkastell** aufgedeckt. Es ist ein quadratisches 135×132 Meter großes Gebäude gewesen, das man, nach verschiedenen Funden zu schließen, in die Zeit etwa des Markus Aurelius verlegen kann.

FUNDE

Neapel. Wie dem »Giornale d'Italia« aus Neapel geschrieben wird, haben Adolfo Venturi und Angelo Conti im Magazin des Museums von Neapel Tizians Porträt des Bembo wiedergefunden. Der Kardinal ist sitzend dargestellt; im Hintergrunde sieht man in eine lachende Landschaft. Bis vor kurzem wurde ein Porträt Bembos, angeblich von Tizian, in der Galerie Barberini gezeigt; es ist aber verschwunden und wurde auch bei seinem scheinbar geringen Kunstwert von den Besuchern nicht vermißt. *E. St.*

SAMMLUNGEN

Die **moderne Galerie in Wien** hat wieder zwei interessante Bilder erworben, nämlich: ein Böcklinsches Porträt aus dem Jahre 1862, das Franz v. Lenbach als jungen Mann darstellt und ein Bauernmädchen von Leibl.

Für das **schlesische Museum** der bildenden Künste in Breslau werden demnächst große bauliche Verbesserungen ins Werk gesetzt werden, unter anderen elektrische Beleuchtung.

AUSSTELLUNGEN

Am 1. Juni wird in München die erste **Ausstellung des deutschen Künstlerbundes** im Gebäude der Münchener Sezession eröffnet werden. Die Jury besteht aus folgenden Herren: Kalckreuth, Bantzer, Floßmann, Landenberger, Schramm, A. v. Keller, Klinger, Liebermann, Olde, Trübner, Tuaillon.

Die **Deutsche Kunstausstellung in Bremen,** die nun inzwischen ihren Abschluß gefunden, war eine sehr glückliche Tat ihres Veranstalters, des Bremer Kunstvereins, und der Leiter, Herr Direktor Dr. Pauli, hat alle Ursache, mit seinem Werke zufrieden zu sein. Das ließ sich vor einem halben Dezennium, als Herr Dr. Pauli nach seiner Vaterstadt Bremen zurückkam, noch nicht voraussehen, daß es jemals gelingen würde, aus Bremen eine Kunststätte zu machen, die eine so große Anzahl bester Namen in ihren Mauern vereinigt sehen würde. Galt Bremen doch damals mit Recht als eine Hochburg der Reaktion in künstlerischen Dingen, mußte der neue Direktor doch einen schier endlosen Kampf gegen einen Berg von Bremsarbeit ausfechten. Es ist jetzt, wie gesagt, das Eis gebrochen, die letzte Ausstellung bewies allen, die noch daran zweifeln mochten, daß der Sieg über die Finsternis endgültig erfochten ist, und alle Beteiligten, Veranstalter, Publikum und Künstler waren miteinander froh über die famose Ausstellung.

Wie ich vermutet habe, und in meinem vorigen Berichte auch andeutete, sind die großen Zügelschen Tierstücke noch durch das später eingetroffene große *Vinnensche* Gemälde »*Abend*«, auch zufällig ein Tierstück, an Leuchtkraft und Wirkung übertroffen worden. Vinnen ist der Meister großer, dekorativer Kunst, seine großen Landschaften sind Farbensymphonien im besten Sinne. Das besagte Bild enthält aber außer dieser Eigenschaft noch ein anderes, reales Moment, eine brillante Zeichnung des Tierkörpers. Schon sein großes Gemälde auf der internationalen Ausstellung in Bremen vor zwei Jahren bewies, daß Vinnen einen lebendigen Körper gut zu zeichnen weiß, eine Seite seines Schaffens, die damals noch neu war. Dieses Rind, das den größeren Teil des Flächenraumes der großen Leinwand einnimmt, steht so wahr vor dem Beschauer, seine ganze Haltung, seine Körperlichkeit mit allen Eigenschaften prägt sich so überzeugend aus, daß ich dieses Bild als Tierstück an eine erste Stelle verweisen möchte. Aber es ist kein bloßes Tierstück. Es ist ein Stück Naturlebens, ein Stück Moor, wie es Vinnen eben nur zu sehen weiß. Das ist wieder der echte niederdeutsche Himmel, wie er über der braunen Moorfläche sich in satter Bläue ausbreitet, auch wenn die Sonne bereits hinterm Horizont versank, das sind die tiefen, braunen, violetten und giftig grünen Töne, die das Moor und das Torfmoos so einzigartig erzeugen, und das ist der schummrige Duft des Torfmoors, der in grautönigem Lichterspiel die Gestalt des Tieres umzittert.

Über die Skulpturensammlung ist noch einiges zu sagen. Über die brillante Porträtbüste der Madame Asenieff Klingers habe ich bereits berichtet. Weiter ist hervorzuheben das »musizierende Mädchen« *Hildebrands.* Das ist ein wundervoll reizendes Relief, eine Mädchenfigur voll Anmut und Grazie, wie sie Meister Hildebrands Eigenart nun einmal schafft. Dann wären vor allem die Teile eines Grabmals der Hamburger Familie Halier und ein sehr bedeutender Bronzekopf *Hugo Lederers,* des so rasch durch sein Hamburger Bismarckdenkmal berühmt gewordenen Bildhauers, zu erwähnen. *Hermann Hahn* stellte ein reizendes architektonisches Brunnenmodell aus, daneben einige Stücke seiner erschöpfend charakterisierenden Bildniskunst. Von *E. M. Geiger* dagegen sehen wir diesmal einen Bärenbrunnen von mehr als zweifelhafter Art. Ich glaube, nur der Name Geiger hat es vermocht, diesen gänzlich verfehlten, nicht einmal anatomisch richtigen Bären den Bremern aufzubinden. Desgleichen kann ich mich auch mit der *Seffnerschen* Porträtbüste Klingers nicht befreunden. So kann der große Leipziger Künstler unmöglich aussehen, oder, ich will lieber sagen, wenn das auch seine Gesichtszüge sind, so ist das doch nicht der Geist Klingers, der aus diesen Zügen spricht. Eingedenk der prachtvollen Eva Seffners, die vor zwei Jahren in der großen Bremer Internationalen den Hauptanziehungspunkt unter den Skulpturwerken bildete, bedauere ich sehr, daß dieser Künstler nicht besser vertreten ist. *B.*

In **Meiningen** findet in diesen Tagen eine Pastellausstellung statt, die um des Willen besonders interessieren wird, weil im weiteren wenig bekannte, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Meiningen lebende Pastellkünstler dort vertreten sein werden. Insbesondere zeichnete sich unter den Meininger Landeskindern eine Familie Bach durch vier Generationen aus, die mit der Linie des Musikers in Blutsverwandtschaft steht.

Claude Monet ist trotz seines Alters noch immer unermüdlich bei der Arbeit. Dies zeigt die Frucht seines jüngsten Studienaufenthaltes in England, den er in Gestalt von 40 Themsebildern bei Durand Ruel in Paris ausgestellt hat. Sie sind gegen manche Arbeiten der letzten Jahre des Meisters von einer bewundernswerten Frische.

In Beuthen ist die von der Breslauer Künstlerschaft zusammengestellte erste **oberschlesische Kunstausstellung** eröffnet worden.

Im Berliner Künstlerhaus ist unter dem Titel **Kunst von Alt- und Neu-Berlin** eine Sammlung von Arbeiten der verschiedenen modernen Künstler zur Schau gestellt, mit rein Berliner Motiven. Skarbina ist dabei besonders vertreten.

KONGRESSE

Der in diesem Sommer in Bern stattfindende internationale **Kongreß für Zeichenunterricht** scheint seiner Teilnehmerliste nach zu einem großen Ereignis zu werden. Es werden nämlich allein von der russischen Regierung 119 Zeichenlehrer und Lehrerinnen nach Bern geschickt werden, womit die Zahl der schon angemeldeten auf 235 Teilnehmer gestiegen ist. Nahezu sämtliche, sogar ganz exotische Staaten haben sich schon angemeldet.

VERMISCHTES

Adolf v. Menzel hat dieser Tage im Atelier von Reinhold Begas seine beiden Hände abformen lassen, und zwar hält die Rechte den Pinsel, die linke den Bleistift. Drollig ist, daß der Former, der die Arbeit vornahm, zufälligerweise auch Menzel heißt.

Rom. *Sixtinische Kapelle.* Die äußerst schwierige Festigung des Intonaco des figurenreichen Gemäldes der Sündflut ist eben von Principi und Cingolani glücklich

vollendet worden. Bei dieser Gelegenheit ist es vor allem gelungen, ein Stück von Hals und Schulter des Ignudo freizulegen, welcher der Pulverexplosion vom Jahre 1798 zum Opfer fiel, und von dem sich nur Kopf und linker Fuß erhalten haben. Vielleicht stammt aus dieser Periode der farblose aber stark nachgedunkelte Überzug, welcher auch hier einzelne Figuren der Historie und der Ignudi überzieht und ursprünglich dazu diente, die Leuchtkraft der Farbe zu erhöhen. Heute bewirkt er gerade das Gegenteil, aber er überzieht doch die Figuren mit einer Art Firnis, welcher die Farbenkörper vor dem Eindringen von Staub schützt. Von zwei früheren Restaurationen und Reinigungen hat sich außerdem Kunde erhalten. Die ältere wurde im Januar 1625 von Simone Laghi in der Weise ausgeführt, daß Figur für Figur abgestäubt und mit Brotteig gereinigt wurde. Aber wir wissen nicht, ob sich diese Reinigung auf den ganzen ungeheuren Bilderzyklus erstreckt hat. Von einer Übermalung spricht — allerdings in sehr allgemeinen Ausdrücken — Richard in seiner Beschreibung Italiens (Dijon 1766, Tom V, 358). »C'est dans cette chapelle,« schreibt er, »que j'ai vu en 1762 de très médiocres artistes occupés à couvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau e du plafond.« Die weitere Untersuchung der Decke wird ergeben, ob wirklich irgendwo Übermalungen stattgefunden haben. Auch bei der Sündflut konnte nirgends ein späterer Farbenauftrag nachgewiesen werden. Nur bei den beiden Gruppen im Boot und auf der Arche haben sich an einigen Stellen die Farben leicht verändert. Sonst bewundert man auch hier die ungeheure Festigkeit des aus Puzzolanerde hergestellten Mauerbewurfes, mit dem sich die Farben zu einer unauflöslichen Einheit verbunden haben. Stark erschüttert und durch zahlreiche Risse entstellt erscheint allerdings aus der Nähe betrachtet die ganze rechte Hälfte des Gemäldes. Aber man kann wohl sagen, daß die Festigung des Intonaco durch Klammern und durch Ausgießen der Risse auf lange hinaus jede Gefahr beseitigt hat. Über jedes Tagewerk wird ein Diarium geführt, welches über den Verlauf der schweren und verantwortungsvollen Arbeit gewissenhaft Rechenschaft ablegt. *E. St.*

Eine interessante Notiz über die **Lage des Münchener Kunstgewerbes** lesen wir in den »M. N. N.« »Welchen Aufschwung das Dresdener Kunsthandwerk im Laufe der letzten Jahre genommen hat, ist noch wenig bekannt und wird auch nicht richtig gewürdigt. Nach Mitteilungen, die uns von fachkundiger Seite zugehen, betrug der Umsatz des Dresdener Kunsthandwerks im vorigen Jahre drei Millionen Mark, während München in dieser Beziehung nur 200000 Mark aufweisen kann.« Nun ist in dieser Mitteilung allerdings nur der Umsatz der Verkaufshalle des Bayerischen Kunstgewerbevereins in Ansatz gebracht gegenüber einer offenbar viel weiter gegriffenen Statistik auf Dresdener Seite. Trotzdem zeigen diese Angaben die gefährliche Lage des Münchener Kunstgewerbes in grellster Beleuchtung. Dresden hat eben seine großangelegten Ausstellungen. Wie sich die Verhältnisse erst nach der 1906 in Dresden stattfindenden Deutschen Kunstgewerbeausstellung weiterhin zu ungunsten Münchens verschoben haben werden, das kann man sich ja ungefähr ausmalen. Was sagen unsere Minister dazu? — Was sagt unsere Stadtverwaltung?

Sehr beachtenswert für alle Kunsthistoriker, die mit Projektionsapparaten arbeiten, scheint uns das neue **Epidiaskop**, das die Firma Karl Zeiß in Jena erfunden hat. Wie wir nämlich in Berichten über Vorführung dieses Apparates lesen, ist man damit in der Lage, jedwedes Bild, gleichviel ob transparent oder nicht, getreu in Form und Farbe auf die Wand werfen zu können. Der Apparat arbeitet also nicht bloß wie das Skioptikon mit durchscheinendem, sondern auch mit auffallendem Lichte. Besonders gut soll der Apparat die Farben wiedergeben.

Im Reichstage ist von einer Reihe von Volksvertretern der Antrag gestellt worden, den **jährlichen Kunstfonds** von jetzt ab zwischen der Kunstgenossenschaft und dem Künstlerbund zu teilen.

Am 10. Mai war der 150. Geburtstag von **Asmus Jakob Carstens.**

BERICHTIGUNG

In Kunstchronik Nr. 25 vom 13. Mai 1904 wolle man in der Abhaudlung über Ridolfo Ghirlandaio Spalte 404 1. Zeile von oben lesen »1893, p. 139 f.«.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang | 1903/1904 | Nr. 27. 3. Juni

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS STUTTGARTER LUSTHAUS

Von Adolf Zeller, Regierungsbaumeister, Privatdozent zu Darmstadt

Die Aufräumungsarbeiten an der Brandruine des Stuttgarter Hoftheaters haben nach und nach ziemliche Reste des den Kern dieses Baues bildenden einstmaligen Lusthauses zutage gefördert. Die anfängliche lebhafte Bewegung für den Wiederaufbau dieses Gebäudes hat sich nach und nach geklärt und der richtigeren Auffassung Platz gemacht, die erhaltenen Reste der einen Freitreppe an geschützter Stelle wieder aufzubauen und so der Nachwelt zu erhalten.

Es ist daher nicht ohne Interesse, eine ältere Beschreibung des Baues hier zu behandeln, die sich findet in einem kleinen Büchlein: »Kurtze Beschreibung deßjenigen, was von einem Fremden in der Alt-berühmten Hoch-Fürstl. Residentz-Stadt Stuttgardt vornehmlich auf dem daselbstigen Lusthaus etc. zu finden«[1]). Es ist nach einer handschriftlichen Notiz in einem dem Verfasser vorliegenden Exemplar der Stuttgarter Königlichen Landesbibliothek von 1736, also rund 140 Jahre nach Erbauung des Lusthauses geschrieben.

Zur Baugeschichte sind noch einige Richtigstellungen nötig. In der Literatur sind die Baudaten verschieden angegeben. Lübke[2]) nennt ca. 1574; Pfaff 1580[3]), unser Führer 1580 oder nach andern 1589, während Bäumer in dem Jahresbericht der Königlichen polytechnischen Schule in Stuttgart (Böhm, 1869) die Urkunden der Gründung selbst, von 1584 mitteilt. Diese verschiedenen Lesarten verglichen, erhalten wir folgende Baugeschichte: Schon frühzeitig, um 1574, trägt sich der Herzog Ludwig mit der Erbauung eines Lusthauses; sein Erlaß von 1574 an Aberlin Teetsch gibt Anweisung über Herbeischaffung von Holz für den Pfahlrost. Auch die Projektierungsarbeit wird kurz darnach begonnen, worauf die bei Lübke, S. 375 gegebene Notiz des Baumeisters Behr vom 7. Oktober 1586 »er sei bereits in das elfte Jahr bei diesem Bau« zu beziehen ist. Sie muß sehr langwierig gewesen sein, und hat sich sehr in die Länge gezogen. So werden denn verschiedene Hilfsarbeiter genannt, Jakob Salzmann, seit 1577 Hans Korb, 1579 endlich Georg Behr, der nach obiger Notiz indessen schon weit früher sich mit der Angelegenheit befaßt hat, und zwar, wenn man dies ebenfalls bei Lübke genannte Monitorium der Herzogs von 1586 und die Rechtfertigung Behrs dazu vergleicht, mehr in einer dirigierenden Stellung. An der eigentlichen Zeichenarbeit hatte er eine besonders ausgezeichnete Hilfe, den jungen Schickhardt, der seit 1578 bei Behr in Diensten, diesem 1581 an der »Visierung« zum neuen Lusthaus geholfen, das heißt Entwurfszeichnungen dazu gemacht hat. Der Kostenanschlag vom 3. Dezember [15]83, jetzt noch auf dem Königlichen Geheimen Haus- und Staatsarchiv vorhanden, gibt als Baukosten 54670 Gulden an, während nach Notizen der Zeitgenossen der Bau 300000 fl. gekostet haben soll.

Der sumpfige Baugrund erforderte einen Pfahlrost: 1500 eichene, je 25 »Werk Schuh« lange Pfähle, deren Besorgung bereits zehn Jahre vorher vom Herzog angeordnet worden war, werden eingerammt: »Auff Montag nach dem Sontag Laetare, welcher war der XXXte Tag des Monats Martii, zwischen I und II Uhren nach Mittentag im Jar als man nach Jesu Christi unsers einigen seligmachers Geburt gezelt taussend fünffhundert achtzig und viere«, sagt die Urkunde, »hat Herr Ludwig, Hörtzog zu Wirtemberg und Teck, Grave zu Mumpelgart der raynen unverfälschten evangeligen Religion, ein besonderer Liebhaber und Beförderer an diesem Gebew den ersten Pfal, wölcher von Holz XXV Werk Schuh lang, selbs Eigner Person mit sampt seiner Ritterschaft, zu künftiger Gedächtnis helffen einschlagen ect.«[1]) Im Mai wurde dann der Grundstein gelegt; vollendet wurde es 1. August 1593, sieben Tage vor dem Tode des Herzogs Ludwig[2]).

In zwei Stockwerken erhob sich der herrliche Bau. Ganz aus weißen Sandsteinquadern errichtet, hatte allein der große obere Saal im Lichten 55 m Länge, bei 20 m Breite und 14 m Höhe, also eine Grundfläche von 1100 qm! Um eine Vorstellung dieser Größe zu geben, seien die Grundflächen einiger moderner Bauten zitiert: Krollsches Etablissement (jetzt neues Königliches Operntheater) Berlin 876 qm; der größte Konzertsaal der Reichshauptstadt, der der Philharmonie 884 qm; Festsaal im Günzenich zu Köln 1172; Festsaal der Stuttgarter Liederhalle 1100 qm.

Lassen wir nun den Verfasser der oben genannten, selten gewordenen »Beschreibung« zu Wort kommen.

»Auf dessen (des Lusthauses) 2. Stockwerken, um welche 2 Gäng gehen, davon das unterste mit 48 gekännelten (kannelierten) Corinthischen Säulen unterstützt, ohne die acht, so die beeden Stegen tragen, und der oberst, mit einem schönen Gelander umgeben, auf welche

1) Im folgenden in » « zitiert. Ältere Beschreibungen sind von 1695 und 1706. Die beigegebenen Abbildungen sind die vom Verfasser Oktober 1903 selbst aufgenommen worden.

2) In Geschichte der deutschen Renaissance. Ebner & Seuffert, Stuttgart, 1882.

3) Pfaff, Geschichte der Stadt Stuttgart. Stuttgart, Sonnewald, 1845.

1) Bäumer, S. 9.

2) Pfaff I, S. 48.

man zu beeden Seiten durch eine doppelte Stiegen, so mit eisernem Gegitter beschlossen, und von zweyen also zusammen acht Kayser oder König, auf Romanische Art gekleideten Lebens-Grossen-Statuen geziehret hinauf geht, ist ein künstlich gehencktes Dachwerk gesetzt. An der Gänge der 4 Ecken stehen runde Thürme, von gleichmäßigen Quadern biß ans Dach aufgeführt, mit 2. Gemächern versehen, in deren unteren vor diesem die alten Heydnische Stein[1]) gestanden und eingemauert gewesen. Der obere Saal ist 80 (?) Schritt lang und 30 breit oder 201 Schuh lang, 71 breit, 51 hoch, dessen Bühn oder Gewölb (die Holzdecke) ohne eintzige Säule in einen sonderbaren (künstlichen) Artificio gehenckt.«

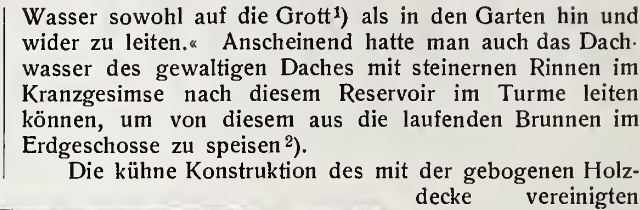
Die »doppelten Stiegen« waren jene beiden reizenden Doppeltreppen[2]), die auf die Höhe des Fußbodens des oberen Umganges führten und hier in einen kleinen, auf fünf Säulen stehenden Querbau mündeten, dessen Obergeschoß mit äußerem Schneckengiebel, sich zum Saal als Loge öffnete. Kleine, in der Mauerdicke ausgesparte Wendeltreppen vermittelten die Zugänglichkeit vom Saal zur Loge. In ihr standen Musikautomaten, Orgeln, deren eine »mit einem Werk versehen war, welches ohne Organisten herrliche Stücke mit 4, 5, 6, 8 und 12 Stimmen spielte«[3]).

Die runden Türme standen isoliert, nur durch den äußeren Umgang verbunden in den vier Ecken. »Im vorderen Thurm gegen Abend (Westen) ist ein tieffer Brunnen gewesen, den man durch Kunstwerk gesucht hat bis unter das Dach zu treiben, dahero man nach außerhalb einen ausgehauenen Kanal merckt, in große Kessel und das

1) Römische Altertümer, die seinerzeit bei Cannstatt, Marbach und anderen Orten gefunden worden waren; sie stehen jetzt im Kgl. Lapidarium.

2) Abbildungen des Baues bei Lübke, S. 377, 78, 79; Bäumer, Tafel I—IV.

3) Pfaff I, S. 50.



Wasser sowohl auf die Grott[1]) als in den Garten hin und wider zu leiten.« Anscheinend hatte man auch das Dachwasser des gewaltigen Daches mit steinernen Rinnen im Kranzgesimse nach diesem Reservoir im Turme leiten können, um von diesem aus die laufenden Brunnen im Erdgeschosse zu speisen[2]).

Die kühne Konstruktion des mit der gebogenen Holzdecke vereinigten Daches bestand nach den sehr eingehenden Aufnahmen Beisbarths[3]) aus einem dreifachen Hängewerk mit Streben und sogenannten liegenden Dachstühlen, deren gewaltige Schubkraft durch die über zwei Meter starken Längswände des Saales aufgenommen wurde.



Stuttgarter Lusthaus. Reste der Halle unter der Freitreppe



Stuttgarter Lusthaus. Reste der Treppe und des unteren Umganges

Sechszehn zierlich noch mit Rundstäben und Hohlkehlen gegliederte Fenster erhellten den gewaltigen Raum, dessen Innendekoration die »Beschreibung« gleichfalls sehr anschaulich schildert. »In der Mitte (das heißt an der Saaldecke, ist er) mit den Historien und Werken der heil. dreyfaltigkeit über alle maß herrlich und künstlich gemahlt, dabey diese Schriften mit guldenen Buchstaben geschrieben:

Indicium Reprobi Metuant Pietate Carentis
Quos Deus Abjiciet Suscipietque Suos. (Matth. XXV.)
Dabei das jüngste Gericht mit Himmel und Höll gemahlt.
Apoc. 4. Ecce Redemptovi laudes Ecclesia Christo Concinit ut cujus sanguine salva manet.
Gott auf dem Stuhl (Thron) mit allen Heiligen.
Gen. I. Emicat et Bonitas Domini cum cunkta creata Usibus atque hominis tradidit imperio
Erschaffung der Welt.

1) Gemeint ist die berühmte Lustgrotte, zwischen 1613 und 20 ausgeführt. Näheres bei Lübke, S. 380 ff.

2) Bei Pfaff, I. S. 48 fälschlich umgekehrt dargestellt.

3) Das Lusthaus wurde 1846, kurz vor dem Abbruch von dem Architekten in ausgezeichnetster Weise aufgenommen. Die Originalzeichnungen sind im Besitze der technischen Hochschule zu Stuttgart.

Rom. I. Effulget Domini sapientia summa creantis,
Omnia cunktipotens noscitur inde Deus.

Der untere Teil biß auf die Mauern ist mit gar lustigen Landschaften und Jagden, so von Herrn Hertzog Ludwigen gehalten worden, darinnen mehrenteils Personen nach dem Leben konterfait gezieret.«

Diese biblischen Bilder waren von keinem geringeren, als dem Straßburger Meister Wendel Dietterlein gemalt, der als bedeutender Künstler seiner Zeit von Herzog Ludwig nach Stuttgart berufen wurde, wo er 1591 sein bekanntes Werk über die Säulenordnungen »Architecturen und Austheilung der fünf Seuln, das erst Buch« herausgab. In der Widmung erwähnt Dietterlein, Herzog Ludwig habe ihn neben andern zur Erbauung (das heißt zur Herstellung der inneren Malarbeiten) des neuen Lusthauses berufen[1]).

Am Rande der Decke waren Darstellungen von zwölf württembergischen größeren Orten gemalt, »als zur rechten Seite hinab, Stadt Brackenheim, Hohen Asperg, Stadt Stuttgardt, Stadt Herrenberg, Stadt Tübingen, Stadt Nagold; zur linken: Stadt Neuenstadt, Stadt Backnang, Stadt Schorndorff, Stadt Kirchheim, Stadt Urach, Stadt Heidenheim«.

»Unterhalb dem Gesims der Bühne« (Decke), heißt es dann weiter, »sind die Conterfait in Oval Rahmen gehenckt, der Hoch-fürstl. Räthe und Bedienten an der Zahl 26 auf jeder Seite. An den beeden Wänden hungen 20 Tafeln der Förste, wie sie D. Georg Gadner von 1582—99 in Grund gelegt und mit Farben ausgestrichen«. An den Giebelseiten die Porträts des Erbauers und seiner Gemahlinnen, sowie die seines Nachfolgers Friedrichs I. und seiner Gattin »in Wachs poussirt und mit einem Gläsern Fenster bedeckt, weil dieser Herr diesen Bau in etwas renovirt«.

»Uber Hertzog Ludwigs Bild stehet an der Wand:
Vivit in Æ . . . . . . T
Palladis E ES
Heroës CE ACT
O SUM FAMA . . . . AL[2])

Uber Hertzog Friderichs:
Aurea Magnificas Regum pax extruxit aedes
Aedificat quod pax dulcis Concordia servat.«

Darunter war der Künstler J. B. Braun zu Pferde, samt Buch und Lineal abgebildet[3]).

Sehr reich war auch die untere Wanddekoration. »Die Wände (sind) mit einem hohen Gesimß von schönen gefurneten (fournierten), künstlich eingelegtem und gemasertem Tafel-Werck beschlagen. Die beeden Thüren, dadurch man (von den oben erwähnten Querhallen aus) in diesen Saal gerad in der Mitten eingehet und gegen einander über stehen, sind auswendig mit Herculis in Stein gehauenen Bildern und seinen Thaten, inwendig mit einem herrlichen Alabasterne (Stukierten) Gestell von Säulen, Bildern, Würtembergisch und Pfältzischem Wappen gezieret.« Der Wand entlang liefen unter den Täfelungen hölzerne Bänke.

Stuttgart stand damals im Zeichen der Feste; Lustbarkeiten aller Art zogen sich durch die Zeit Herzog Christophs, Ludwigs und Friedrichs I. bis zum dreißigjährigen Kriege hin. Namentlich Hochzeiten und Taufen waren stets in jeder Familie besonders flott gefeierte Tage; dazu kamen dann Schaustellungen aus der biblischen Geschichte auf öffentlichen Plätzen, Schulkomödien u. s. w. So führte der dekannte Dichter Nicodemus Frischlin 1575 vor dem Herzog die Komödie »Rebekka« auf; dazu traten die Hoffeste wie die theatralischen Aufführungen, die seit Mai 1597 durch eine umherziehende englische Schauspielergesellschaft in Stuttgart beliebt wurden. Am glänzendsten waren die Hoffeste, namentlich die fürstlichen Hochzeiten (Beylager), wobei namentlich die dramatisch-musikalischen Aufführungen im Lusthause abgehalten wurden. Bäumer gibt uns die Beschreibung eines solchen Festes, der Vermählung Herzog Ludwig Friederichs, September 1618 in seiner oben zitierten Arbeit[1]). Auch die »Beschreibung« erwähnt jüngerer Feste »insonderheit unter voriger hoch fürstl. Regierung des Herrn Hertzog Eberhard Ludwigs viele Carnevals, Bauren, Hochzeit usw. und andere Lustbarkeiten gehalten worden«.

Gleich prächtig wie der obere Saal war das Erdgeschoß. Zugänglich durch viele Türen, war es zu Zeiten wohl ein kühler, angenehmer Raum inmitten der sommerlichen Bruthitze Stuttgarts. Netzgewölbte Gänge, auf Säulen ruhend, teilten den Raum in drei Abteilungen, die von Wasserbassins mit laufenden Brunnen eingenommen wurden. »Schön gewölbt, mit 27 geströmten Säulen unterbauet, so in dreyen Reihen einander nach auf jeder 9 stehen am Boden mit großen Blatten Figur weiß beleget (das heißt mit gemusterten, rot und weißem Steinplattenfußboden), auf welchem 3. gevierte Bronn-Cästen mit hübschen gehauenen Stollen oder Tocken (Balustraden) eingefaßt, fünffthalb Schuh tieff, und stehet in einem jeglichen in der Mitten eine Saül, aus welcher durch 4 Mössene Rohr das Wasser in den Casten vor diesem gelauffen, jetzo aber abgangen.« Herzog Johann Friedrich ließ diese Brunnen, die von dem Turmreservoir aus einstens gespeist wurden, wieder abbrechen, da er von der Einwirkung der Feuchtigkeit Schäden für den Bau befürchtete[2]).

Die zahlreichen Architekturstücke dieser Halle, Kapitäler, Schlußsteine u. s. w. gewährten willkommene Gelegenheit zur bildhauerischen Zier; so waren »an diesem Gewölb die Wappen der Stadt, Ämter und Clöster in Stein gehauen und mit ihren rechten Farben bezeichnet«.

Weitaus am reichsten war der oben genannte Aufgang geziert, dessen Doppeltreppen durch Kreuzgewölbe getragen wurden, die ihrerseits auf reich geschmückten Konsolen als Anfängern ruhten (vergl. die Photographien). Ebenso waren innerhalb des Erdgeschoßganges alle Wandkonsolen der Gurtbogen reich dekoriert. »Man siehet des Bauherrn, seiner beeden Gemahlinen und 62 in Stein gehauene Brustbilder nach dem Leben, wie sie in verschiedenen Stammbäumen vorzeichnet seynd, mit ihren Wappen und Rahmen aufgestellt, und stehet der Bauherr vornher gegen Mittag, zwischen seinen Gemahlinen, Frauen Ursula gebohrener Pfaltzgräfin bey Rhein zur Rechten, mit nachfolgender vätterlichen Linie; zur Linken, Frau Dorothea Ursula, gebohrne Markgräfin zu Baden und Hochberg, mit seiner Mütterlichen Linie.« Die Brustbilder saßen auf reich behandelten Konsolen, die die heraldisch bemalten Wappen ihrer Figuren und Schrifttafeln aus Solenhofer Marmor trugen; die Schrift war gerizt und reich ornamentiert. Einige dieser hervorragenden Arbeiten wurden nach dem Abbruche in das Schloß Lichtenstein überführt.

Auch die beiden Giebelseiten trugen reichen plastischen Schmuck. Über der Höhe des als Gurtgesims durchgeführten Kranzgesimses der Langseiten stiegen im Giebeldreieck verkröpfte Pilaster auf, die dieses in drei große Felder teilten. Drei Fenster, ein mittleres rundes und zwei seitliche ovale beleuchteten den inneren Saal; während das darüber sitzende Wandstück, wiederum durch Pilaster

1) Lübke, S. 168.
2) Nur in Bruchstücken lesbar.
3) Pfaff I, S. 50, Anm. 39.

1) Weiteres darüber siehe auch Pfaff I, S. 112 ff; I, S. 222 u. s. w.
2) Pfaff I, S. 49.

zwischengeteilt, drei Reihen Fensterchen zeigte, die den Dachboden erhellten. Von einem dieser Giebelfensterchen schaute einst das Steinbild des talentvollen Baumeisters herab. Etwas vorgebeugt in langem, wallenden weißem Barte, mit Zirkel und Lineal in den Händen schaute er ernst und nachdenklich von seinem luftigen Standorte herunter; ein Umstand, der zur Sage Veranlassung bot, er habe sich hier heruntergestürzt. Die Giebelschrägen waren viermal abgetreppt, mit Voluten geziert, vor denen je abwechselnd Hirsch und Hirschkuh saßen; auf der Giebelspitze erhob sich über den Wappen der Bauherren ein knorriger Eichbaum, dessen Krone einen schwebenden Engel trug. Einer dieser Engel zierte als sogenannte »Wetterhexe« das Dach des abgebranten Hoftheaters.

Soweit die Beschreibung des Baues. Erregt schon diese aufs höchste unser Interesse, so wird der Eindruck für den noch verstärkt, der das Glück hatte, die herrlichen Aufnahmen Beisbarths im Lesesaal der Königl. technischen Hochschule zu Stuttgart zu durchblättern. Unverlöschlich aber ist der Eindruck beim Betrachten der wenigen Bautrümmer und Zierteile, die jetzt im Hofe dieser Anstalt pietätvoll gesammelt sind und unvergeßlich bleibt jedem der Anblick der gigantischen Wände des ehemaligen Lusthauses, wie sie in der ersten Zeit nach dem Brande des Hoftheaters trotzig und erhaben, inmitten des Brandschuttes in die klare Winternacht hineinragten.

ERWIDERUNG

auf »Propos du Jour«, Chronique des arts Nr. 19, vom 7. Mai 1904

Wer die Erhaltung der Werke *Rembrandts* in der *Kasseler Galerie* aus eigener Anschauung und genauer kennt, wird das harte, generalisierend verwerfende Urteil des Berichterstatters der Chronique des arts in der oben zitierten Nummer *nicht* billigen. Denn mit Ausnahme etwa des männlichen Bildnisses in ganzer lebensgroßer Figur, das man früher mit dem Namen des Bürgermeisters Six bedacht hatte, und bis zu einem gewissen Grade auch der Saskia, sind die sämtlichen einundzwanzig Gemälde Rembrandts in unserer Galerie vorzüglich erhalten. Die Saskia muß man aber schon *sehr* genau untersucht und mit scharfem Auge im grellsten Sonnenlicht geprüft haben, um die alten Schäden an ihr zu entdecken, die übrigens den bestrickenden Eindruck nicht im geringsten alterieren, den das zauberhafte Bild noch heute auf jeden Beschauer macht. Und in solchem Licht wird der Franzose das Bildnis, das für gewöhnlich ziemlich hoch hängt, kaum gesehen haben. Jedenfalls gibt ihm der Einzelfall kein Recht, die übrigen Rembrandts in Bausch und Bogen für verdorben und zwar durch allzu weit gehende Restaurationen verdorben zu erklären. Die Saskia war früher oben abgerundet, schloß im Halbbogen ab, wurde aber später *viereckig* gemacht, ob noch in Holland durch den Agenten des hiesigen Landgrafen oder erst hier in Kassel, ist unbekannt. Bei dieser Veranlassung scheint sie da und dort angegriffen und dann wieder übergangen worden zu sein, aber nur in den nebensächlichen Teilen. Desgleichen ist das ersterwähnte männliche Bildnis hauptsächlich nur im Hintergrund durch einige Retuschen beeinträchtigt, die aber den Gesamteindruck nicht alterieren können, An dieses Bild hat seit den siebenundzwanzig Jahren meines Hierseins keine Hand gerührt, wie denn überhaupt die überwiegende Zahl der hiesigen Rembrandts im Jahre 1883 zwecks photographischer Aufnahme nur regeneriert aber nicht restauriert wurde. Also auf was reduziert sich das wegwerfende Urteil des Herrn Berichterstatters der Chronique? Auf ein verschwindendes Minimum, und somit hätte der Herr besser getan zu schweigen. Parturiunt montes etc. Indessen, es ist durchsichtig, wo der Sykophant der Chronique eigentlich hinaus will. Er *beklagt* weniger die angeblich ruinierten Rembrandts der Kasseler Galerie, als er diejenigen vor der Öffentlichkeit *anklagt,* die sie zugrunde gerichtet haben sollen. Um deutlicher zu sein: er möchte den beiden geschätztesten und erprobtesten Restauratoren Deutschlands am Zeug flicken, den Professoren A. Hauser sen. und jun. Doch der Mops bellt den Mond an und der Mond fällt doch nicht zur Erde. Wie sehr wäre dem Louvre zu wünschen, daß er zwei so zuverlässige Bilderärzte wie die beiden genannten besäße!

Kassel, Mai 1904. *O. EISENMANN.*

BÜCHERSCHAU

Ostwald, W., *Malerbriefe.* Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei. Leipzig, Hirzel.

Die Resultate der Untersuchungen über Maltechnik und Malmittel, von denen Professor Ostwald in der Leipziger Chemischen Gesellschaft zuerst kurz berichtete, die er alsdann in der »Münchener Allgemeinen Zeitung« veröffentlicht hat, sind hier zu einem kleinen, gut ausgestatteten Bändchen zu Nutz und Frommen der pinselnden und zeichnenden Welt vereinigt. Es gibt wenig Bücher, die dem ausübenden Maler dienlich sein können: hier ist eines, und zwar steht sein verhältnismäßig geringer Umfang im umgekehrten Verhältnis zu seinem Werte, so daß man sagen kann, es sei kaum eine Kapitalanlage für den Maler nutzbringender, als die Erlegung des mäßigen Kaufpreises dieses inhaltreichen Bändchens. Es bewahrt vor mancher unliebsamen Überraschung und Enttäuschung, wenn es aufmerksam gelesen wird. Die Naturwissenschaft verdankt dem Verfasser schon manche fruchtbare Entdeckung. Was in dem vorliegenden Werkchen niedergelegt ist, wird zwar weit geringere Sensation erregen, darf aber kaum weniger Anspruch auf Dank verdienen. Welche Unmenge wertvoller Kunstwerke ist bereits dem Untergange verfallen, welche andere eilt ihm entgegen! Wäre ein Führer und Berater wie dieser früher wirkend gewesen, so hätte sich die Lebensdauer vieler wertvoller Schöpfungen erheblich verlängern lassen. Auch würde er manchem Meister viel Zeit, die mit vergeblichen Versuchen vergeudet worden ist, erspart haben.

Ein besonderer Vorzug dieser Plaudereien in Briefform ist es, daß sein Urheber nicht nur die chemische Seite der Maltechnik erörtert, sondern daß er auch über die ins Spiel kommenden physikalischen Gründe Licht verbreitet, und physiologische und ästhetische dabei mit streift. Warum Bleistiftzeichnungen glänzen, Kreidezeichnungen nicht, warum den Fixirmitteln am besten Weingeist zugesetzt wird, welche Rolle die Bindemittel, der Malgrund, die Trockenmittel, der Sauerstoff der Luft spielen, warum das Pastell eine empfehlenswerte, das Freskomalen eine weit weniger begünstigte Technik ist, alle diese und viele andere Dinge sind mit Klarheit und auf leicht verständliche

Art auseinander gesetzt. Ein Kapitel, an welchem nur die epigrammatische Kürze zu bedauern wäre, behandelt die physiologischen Wirkungen und der Schlußbrief kennzeichnet in schlichten Worten den Unterschied zwischen der künstlerischen und unkünstlerischen Auffassung. Daß der Künstler zum Zweck der malerischen Wiedergabe der Natur erst neu sehen lernen müsse, ist ein Satz, der zwar schon oft und von den verschiedensten Personen ausgesprochen worden ist, aber ich habe ihn noch nie so gut, so einfach begründet gefunden, ihn noch nie auf so natürliche Weise bewiesen gesehen. Der jahrzehntelange Streit zwischen den Künstlervereinen, dessen Wellen sich bis in die Reichstagsverhandlungen fortpflanzten, beruht auf demselben fundamentalen Unterschied der »leidenschaftslosen, rein objektiven« Beobachtung des genialen Künstlers und der tendenziösen Darstellung des Talents. Es ist der Unterschied, den die Natur zwischen dem Organischen und dem Unorganischen stabiliert. Das echte Kunstwerk entsteht; das bloße Kunststück wird gemacht, hergestellt, fabriziert. *A. Sn.*

DENKMALPFLEGE

Vom Sonnenstein. In Sachen der Neu- und Umbauten hat der Dürerbund eine Petition an den sächsischen Landtag gerichtet mit dem Bemerken, darauf zu dringen, daß ein hervorragender Künstler mit der Oberleitung der Bauten betraut werde. Die Regierung hat zugesagt, die Pläne nochmals der Kommission für die Erhaltung der Kunstdenkmäler zu unterbreiten, und unter dieser Bedingung hat die betreffende Deputation der zweiten Kammer beschlossen, die Petition auf sich beruhen zu lassen. Es wurde dabei der Deputation mitgeteilt, daß die Pläne der Kommission schon einmal vorgelegen hätten, und der Direktor der Landesanstalt auf dem Sonnenstein, Geheimrat Dr. Weber, teilt mit, daß schon die früheren Baupläne der Kommission vorgelegen und von ihr keinen Widerspruch erfahren hätten. Wenn sich das so verhält — und wir zweifeln nicht daran — so beweist das nur die völlige Ohnmacht dieser bedauernswerten Kommission. Denn sie wird offenbar zuweilen sozusagen zur Dekoration herangezogen, damit hinterher gesagt werden kann: Die Kommission ist befragt worden und hat keine Einwendungen erhoben. Was will die Kommission machen, wenn ihr von vornherein etwa gesagt wird: Wir legen euch hier eine beschlossene Sache vor, euer Spruch kann keine Änderung herbeiführen. Daß sie in solchen Fällen müde wird, vergebliche »Einwendungen zu erheben«, ist begreiflich. Es ist den zuständigen Stellen noch längst nicht Ernst mit der Denkmalpflege. Herr Geheimrat Weber erklärt weiter, die Kirche und die Bastion seien so baufällig gewesen, daß die Kirche abgebrochen werden mußte. Wir können das Gegenteil weder behaupten noch beweisen, obwohl die Kirche erst 1817 erbaut wurde. Das eine aber wissen wir genau: Durch die Beseitigung der Kirche und durch den Neubau ist das berühmte Stadtbild erheblich beeinträchtigt worden, die modernen Bauherren und Architekten haben erheblich weniger künstlerisch Feingefühl bewiesen, als die von 1817 und für die künftigen Veränderungen des Sonnensteins hegen wir nach den Andeutungen des Herrn Geheimrats Dr. Weber schlimme Befürchtungen. *sn*

Die **Heidelberger Schloßfrage** ist wieder lebendig geworden. Das Berliner Ministerium gibt nämlich jetzt bekannt, daß die vom Staate bestellten Gutachten sich gegen eine Erhaltung des Otto Heinrichs-Baues im gegenwärtigen Zustande ohne Bedachung ausgesprochen hätten. Das auf eine Konservierung der Ruine im derzeitigen offenen Zustande gerichtete Projekt des Berliner Oberbaurates Eggert soll demnach nicht befolgt werden, sondern es soll eine Bedachung des Otto Heinrichs-Baues, verbunden mit innerem Ausbau, ins Werk gesetzt werden. Die Frage, in welcher Form die Bedachung ausgeführt werden soll, ist noch nicht entschieden und soll an Modellen weiter studiert werden. In Betracht gezogen ist: Flaches Dach mit Balustrade; Dach nach dem Stich von Ulrich Kraus; doppeltes Giebeldach.

Der **Kreuzgang im Dom** der alten bayerischen Bischofsstadt **Eichstädt**, der wegen seiner ungewöhnlichen Schönheit bei den Kennern berühmt ist, soll vor dem drohenden Verfall gerettet werden. Das Bauwerk datiert in seinen ersten Anfängen aus dem 11. Jahrhundert. Im 14. und dann noch einmal im 15. Jahrhundert wurde es erweitert und erneuert. Der Kreuzgang ist reich an besonders schönen Glasfenstern, an zierlichen Maßwerken und an bedeutsamen Grabmälern.

AUSSTELLUNGEN

Elberfeld. Für das Städtische Museum wurden neu erworben: Ein Gemälde »Herbstlandschaft« von Professor Karl Haider, eine Ölskizze zu dem Bilde »Die letzten Tage eines Verurteilten« von M. Munkacsy, sowie »Mädchen am Fenster« von Josef Israels.

Im Lichthofe des **Berliner Kunstgewerbemuseums** werden zwei kleinere Gruppen von Ausstellungen vereinigt; beide gehen von dem Bestreben aus, exotische Kunstleistungen dem europäischen Gewerbe dienstbar zu machen. Zunächst die *Batiks,* welche von dem rühmlichst bekannten Maler *Max Fleischer-Wiemans* und seiner Gattin hergestellt sind. Die Batikfärberei, welche früher wohl im ganzen Mittelasien üblich war, und jetzt hauptsächlich noch in *Java* ausgeübt wird, besteht in einem Verfahren, auf einfarbigen — zumeist weißen Stoffen — ein Muster mit Wachs auszudecken, so daß die geschützten Stellen beim Eintauchen in den Farbtopf unberührt bleiben. Man kann dieses Verfahren mehrfach wiederholen. Aufgetragen wird das durch Erwärmung flüssige Wachs mittelst kleiner Gußgefäße mit feinem Ausflußrohr, wie wir sie für den Zuckerguß auf Torten benutzen. Für dieses Aufzeichnen hat die indonesische Sprache das Wort »battiken«. Die so hergestellten Stoffstreifen, zumeist als Lendenschurz benutzt, haben ihren großen Reiz zunächst in den anmutigen und doch wirkungsvollen Mustern, sodann in der Leuchtkraft der nach uralten Anweisungen hergestellten harmonischen Farben und schließlich auch in der Unregelmäßigkeit, welche die Technik mit sich bringt. In den Museen sind diese ganz eigenartig schönen Stücke vertreten; das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine noch von Dr. Jagor geschenkte Sammlung mit Darstellung der ganzen Arbeitsweise in ihren verschiedenen Stadien. Man hat versucht, in Java selbst billigen Ersatz durch Stempeldruck zu schaffen, sodann haben die Holländer versucht, durch Walzendruck ähnliches herzustellen (von beiden Arten sind Proben auf der Ausstellung), aber die Javaner selbst haben diese Arbeiten nicht angenommen. Der Maler *Fleischer* hat während eines vieljährigen Aufenthaltes in Java sich die Kunstfertigkeit des Batik angeeignet und übt sie nunmehr, unterstützt von seiner aus Java gebürtigen Gattin, in Berlin aus. Die Stücke sind jetzt zum erstenmal ausgestellt und verdienen in Zeichnung und Farbe hohe Bewunderung. Die Stücke haben besonders bei durchfallendem Lichte als Fenstervorhänge eine durch nichts anderes zu erreichende Glut der Farbe; dieselbe wird noch dadurch verstärkt, daß Fleischer nicht alles Wachs ausschmilzt, sondern es an einzelnen Stellen stehen läßt. Die Abmessungen schließen sich dem europäischen Bedürfnis an. Jedes Stück ist ein Einzelwerk selbständiger

Handarbeit, viele derselben sind verkäuflich, es können auch Bestellungen auf Stücke bestimmter Größe und Farbe angenommen werden. — Ferner sind ausgestellt *Spindel-Guipure-Arbeiten.* Die Arbeiten beruhen auf einer eigentümlichen Technik, in welcher *spanische*, in unseren Sammlungen wohlbekannte *Spitzen* hergestellt wurden. Diese Spitzen bilden rosettenartige, dem Spinnennetz verwandte Muster von großer Feinheit und Mannigfaltigkeit. Die Technik hatte sich im 17. Jahrhundert in die spanischen Kolonien nach Südamerika, auch nach Teneriffa, übertragen und ist dort als Hausgewerbe lebendig geblieben. Der moderne Handel hat die Frauen in Brasilien und anderen Orten für europäischen Bedarf arbeiten gelehrt; die sehr billigen Stücke kommen jetzt vielfach zu uns. Nun hat *Frau von Renthe-Fink* in Jena an Stelle eines mit Stecknadeln hergerichteten Spitzenkissens einen einfachen sehr sinnreichen Spinndelapparat konstruiert, so daß man die Spitzen in jedem Material und in jeder Form herstellen und zum Ausputz von Kleidungsstücken und Möbeln verwenden kann. Die Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zeigt sehr mannigfaltige Proben der Technik und auch den einfachen Apparat im Betrieb. Es wird mit der Ausstellung nur beabsichtigt, unsere Frauenwelt auf das Werkzeug aufmerksam zu machen, welches — in beschränkten Grenzen — eine große Zahl von zierlichen Arbeiten ermöglicht.

SAMMLUNGEN

Der **Stadt Wien** hat Fürst *Johannes Liechtenstein* wieder ein neues *wertvolles Geschenk* gemacht; diesmal ein für die Geschichte der Stadt sehr *interessantes gutes Gemälde.* Dargestellt ist der Einzug einer Gesandtschaft in die Stadt Wien, angeblich der französischen Gesandtschaft, welche Marie Antoinette als Braut Ludwigs XVI. nach Paris geleiten sollte. Eine stattliche Reihe prächtiger Rokokoequipagen mit Insassen in goldstrotzenden Uniformen bewegt sich inmitten zahlreicher Zuschauer durch die Befestigung des alten Ringes nach der Altstadt. Der künstlerische Wert des Bildes, das von der Hand irgend eines Wiener Lokalmalers des 18. Jahrhunderts herzurühren scheint, ist ein sehr mäßiger; der eigentliche Wert liegt in dem historischen Moment, der darin geschildert ist, und vor allem in der treuen Darstellung des alten Wien, in dem jeder wichtigere Bau in der Altstadt wie in den Vorstädten mit großer Sorgfalt abkonterfeit ist.

VERMISCHTES

Rom. *Sixtinische Kapelle.* Unter dem Vorsitz des Maggiordomo S. H. Monsignor Cagiano de Azevedo trat am 24. Mai in der Sixtinischen Kapelle die Kommission zusammen, welche die Ausführung der Restaurationsarbeiten an den Fresken zu überwachen hat. Zunächst erstattete Professor Seitz Bericht über die technischen Mittel, welche angewandt worden waren, den Bestand der Gemälde zu sichern. Er betonte, daß an dem prinzipiellen Standpunkte festgehalten worden sei, nichts anderes vorzunehmen, als die Risse auszufüllen und die Verbindung des Intonaco mit der Wölbung an bedrohlichen Stellen neu zu festigen. Dies Verfahren wurde bereits auf die beiden Eckzwickel über dem Eingang, den Zacharias, die Trunkenheit Noahs und die Sündflut angewandt, ohne daß im einzelnen oder am Gesamteindruck irgend etwas verändert worden wäre. Wo die Risse außerdem schon früher durch eine Mischung von Wachs und Pech ausgefüllt worden waren, ließ man diese Füllung völlig unberührt, und suchte überdies an besonders schadhaften Stellen weiterer Zerstörung durch Anbringung kupferner — nicht wie früher gesagt wurde eiserner — Klammern vorzubeugen. Mit dem Bindemittel von Kalk und Puzzolanerde erklärte sich Professor Boni nach mehrfachen, in Venedig angestellten Experimenten ausdrücklich einverstanden, und ihm schlossen sich die übrigen Mitglieder der Kommission an. Im weiteren Verlauf der Verhandlungen tauschten dann die Mitglieder der Kommission ihre Beobachtungen aus, welche sie an Ort und Stelle auf dem Gerüst an den Fresken gemacht hatten. Besonders beachtenswert ist der dünne, wahrscheinlich aus Eiweis hergestellte Firnis, der fast alle Figuren der Decke gleichmäßig überzieht, aber oft mit seltsamer Flüchtigkeit und Freilassen größerer und kleinerer Flächen aufgetragen ist. Blickt man oben an dem Deckengewölbe entlang, so erhält man von sämtlichen Figuren den Eindruck wie von dunklen Schatten, welche über die ganz weiß gebliebene, nur von architektonischem Rahmenwerk gegliederte Fläche dahinhuschen. Obgleich dieser Firnis im Laufe der Jahrhunderte stark nachgedunkelt ist, so stört er aber den Gesamteindruck durchaus nicht; im Gegenteil, wenn man sieht wie viel schlechter z. B. beim Sündenfall die unberührten Stellen erhalten sind, so möchte man sagen, daß eben dieser Firnis das Zersetzen der Farben verhütet hat, die er zugleich vor dem Eindringen des Staubes schützte. Weiter ist am Opfer Noahs eine größere, sehr alte und sehr geschickt ausgeführte Restauration zu verzeichnen, die bis heute unerkannt geblieben ist. Diese Restauration umfaßt beinahe vollständig die beiden Figuren links über dem Feuerbläser, also die lorbeergekrönte Frau, welche die Eingeweide in Empfang nimmt, und den Jüngling daneben, welcher den Widder herbeizerrt. Völlig erneuert wurden hier die Oberkörper beider Figuren, vom Lorbeerkranz oben bis unter den Hals des Widders einerseits, von der Schulter des Jünglings andererseits bis zu einer Linie, welche seinen Oberschenkel und den Arm der hinteren Figur in der Mitte durchschneidet. Nicht weniger als acht große und mehrere kleine Nägel wurden eingeschlagen, um den neuen, sehr viel höher liegenden Intonaco zu festigen, der auch eine rauhere Oberfläche hat als der alte. In der Nähe gibt sich die fremde Hand auch durch die geringere Technik zu erkennen, vor allem durch die mangelhafte Modellierung und die groben, niemals ausgemalten Umrißlinien.

Die Kommission bat dann weiter den Vorsitzenden, dem Papst den einstimmigen Wunsch zu übermitteln, daß bis auf weiteres von allen Funktionen in der Sixtina abgesehen werde, damit der Fortgang der schwierigen und verantwortungsvollen Arbeit nicht gestört werde. Professor Seitz glaubte versichern zu können, daß die Ausführung der ganzen Arbeit die Dauer eines Jahres von jetzt ab kaum übersteigen werde. Schon in nächster Zeit kann das Gerüst aus dem Laienraume ins Presbyterium überführt werden. Weiter wurde der Wert eines möglichst eingehend zu führenden Diariums über jedes Tagewerk betont, wie es in der Tat bereits von Anfang an geführt worden ist. Alle Beobachtungen künstlerischer oder kunsthistorischer Natur, soweit sie die Mitglieder der Kommission und die ausführenden Techniker im Laufe der Arbeiten machen würden, sollten in dem Diarium niedergelegt werden. Endlich wurde die weitere Instandhaltung der Kapelle und ihrer Gemälde erörtert und konstatiert, daß es durchaus geboten sei, in dieser Hinsicht mehr zu tun, als bisher getan worden sei. Es wurde darauf hingewiesen, daß Paul III. den berühmten Diener Michelangelos mit einem besonderen Gehalt als Wächter und Reiniger der Gemälde seines Meisters angestellt habe. Es wurde beschlossen, einen modernen Reinigungsapparat auf seinen Wert hin zu prüfen, und gegebenen Falles bei einer Generalreinigung, vor allem der Wandgemälde, zu verwenden. Das nächste Zusamentreten der Kommission

konnte erst für den Herbst dieses Jahres in Aussicht genommen werden, da ein Teil der Mitglieder Rom über die Sommermonate verlassen wird. *E. St.*

In Ergänzung einer früheren Notiz (XX. 699) über ein Altarwerk von **Stephan Cataneo** teilt Herr Th. Distel in Blasewitz mit, daß dieses ursprünglich für die Schloßkapelle zu Moritzburg gemalte Bild, nach zweihundertjährigem Verborgensein in einer Bodenkammer des Schlosses, wieder zu Ehren gekommen ist und jetzt die Kirche des benachbarten Dorfes Eisenberg schmückt.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst für Alle. München, Verl.-A. Bruckmann. XIX. Jg. Heft 14: Rudolf Weyr-Heft. Heft 15: G. Habich, Die Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession. — Langhammer, Zum deutschen Künstlerstreit. — G. Pauli, Die deutsche Kunstausstellung in Bremen.

Rheinlande. Düsseldorf, Fischer & Franke. IV. Jg. H. 7: Rüttenauer, Wilhelm Trübner. — O. Schwindrazheim, Deutsche Bauernkunst. — W. Schäfer, Emil Lugo-Mappe. — Thomakacheln. — Kromer, Bildhauer und Majoliken. Heft 8: W. Schäfer, Die Malerei der Gegenwart auf der internationalen Düsseldorfer Ausstellung 1904. — Kroner, die Kunst der Alemannen. — R. Klein, Berliner Brief.

Kunst und Künstler. Berlin, Bruno Cassirer. II. Jg. H. 7: Jan Veth, Menzel. — Oskar Bie, Walter Leistikow. — Dora Hitz, Eugène Carrière. — Gg. Swarzenski, Altes Porzellan. — R. Vischer, Peter Paul Rubens. — Harry Graf Keßler, Herr von Werner.

Zeitschrift für christl. Kunst. Düsseldorf, L. Schwann. XVII. Jg. Heft 1: J. Prill, Die neue Pfarrkirche in Langenberg (Rheinl.). — Kleinschmidt, Der mittelalterliche Tragaltar III. — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf XXI. Heft 2: Schnütgen, Entwurf zu einem Flügelaltar hochgot. Stils. — Kleinschmidt, Der mittelalterliche Tragaltar. IV. — G. Cremer, Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage. I. — Schnütgen, Die kunsthistor. Ausstellung in Düsseldorf, XXII.

Kunst- und Kunsthandwerk. Wien, Artaria & Co. VII. Jg. H. 3—4: Hartwig Fischel, Sammlungen für nordische Volkskunde und Volkskunst. — Ad. Brüning. — Baronin von Keudell, Neues von der Guild of Handicraft. — P. G. Konody, Die Tapeten und Stoffmuster des Harry Napper. — Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben.

Gazette des beaux-arts. März 1904: J. Six, A propos d'un »Repentir« de Hubert van Eyck. — M. Gaston, Migeon, Les enrichissements du département des objets d'art au musée du Louvre. — Casimir Stryienski, Louis XV. et le palais de Fontainebleau. — Henri Bouchot, Du surannée en iconographie. — Émile Mâle, Le renouvellement de l'art par les »mystères à la fin du moyen-age« (2e article). — G. Kahn, François Guiguet. — Maurice Tourneux, Edm. Bonnafé. — Rb. Demachy, L'interprétation en photographie. — **April 1904:** Henri Bouchot, L'exposition des primitifs français. — Maurice Tourneux, Études, d'iconographie française. II. Identification de deux modèles de la tour. — Émile Mâle, Le renouvellement de l'art par les »mystères« à la fin du moyen-age (3e article). — Henri Hymans, L'exposition de l'art français du XVIIIe siècle à Bruxelles. — Étienne Bricon, Maitre Francke. — Roger Marx, L'exposition Alphonse Legros. — G. L. Poubel, Grottaferrata. — **Mai 1904:** Georges Lafenestre, L'exposition des primitifs français (1e article). — Pierre Baudin, Les salons de 1904 (1e article). — Pierre Marcel, Une oeuvre de Watteau au musée de Dijon. — Émile Mâle, La rénovation de l'art par les »mystères«, à la fin du moyen-age (dernier article). — Ph. Duret, Camille Pissarro. — F. de Mély, Jean-Baptiste Isabey. — S. Scheikévitch, Rembrandt et l'iconographie française au XVIIe siècle. — Mme. Louise M. Richter, Les maîtres anciens à Burlington house.

The Studio. vol. 31. Nr. 132: Axel Tallberg, Modern painting in Sweden. — Cambridge colleges. Drawn by Vernon Howe Bailey. — Henri Frantz, Modern french pastellists: Jules Gustave Besson. — Aymer Vallange, Some regent work by Mr. C. F. A. Voysey. — Ernest Radford, Mr. F. E. Jacksons lithographs. — Hans W. Singer, The work of Carlos Grethe. — **Nr. 133:** Ch. Holme, Japanese flower painting. — Th. Oldforde, George S. Elgood's water-colour drawings. — Modern russian art: Some leading painters of Moscow. — M. Wood, A maker of beautiful things: Mr. Alexander Fisher and his work. — Madame Frances Keyzer, The modern french pastellists: Alfred Ph. Roll. — C. Lewis Hind, Ethical art and Mr. F. Cayley Robinson. — L. Williams, Jacquin Sorolla and spanish painting of to-day.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XX: Poppelreuter, Der anonyme Meister des Poliphilo. Straßburg, J. H. Heitz; br. 4 M.

— Heft XXI: Hasse, Roger van Brügge. Ebenda; br. 4 M.

— Heft XXII: Gottschewski, Die Fresken des Antoniazzo Romano. Ebenda; br. 4 M.

Gebhardt, E., Die Kirche Wang im Riesengebirge und ihre Geschichte. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses.

Wie studiert man Kunstgeschichte. Leipzig, Roßbergsche Verlagsbuchhandlung; 80 Pf.

Matthaei, A., Moritz von Schwind. Kiel, Lipsius & Tischer; 1 M.

Krause, W., & H. Knobloch, Praktisches Handbuch für den neuzeitlichen Zeichenunterricht. Breslau, Priebatsch; br. 1.80 M.

Encyklopädie der Photographie, Heft 49: Stolze, Optik für Photographen; br. 4 M. — Heft 50: Miethe, Dreifarbenphotographie nach der Natur; br. 2.50 M. Halle, W. Knapp.

Scholten, H. J., Catalogue raisonné des dessins. Musée Teyler à Haarlem. Haarlem, Les Héritiers Loosjes; gb.

Olsen, Die Arbeiten d. Hambg. Goldschmiede Jacob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. u. Christian IV. Hamburg, Verl.-Anst. u. Druckerei (vorm. J. F. Richter); br. 7.50 M.

Ebe, G., August Orth. Ein Lebensbild. Berlin, Ernst & Sohn; br. 1 M.

Kralik, R. v., Die ästhetischen und histor. Grundlagen der mod. Kunst. Wien, Anton Schroll, Verlag; br. 2.50 M.

Leisching, Die Hauptströmungen der Kunst des 19. Jahrh. Brünn, C. Winiker Verlag; br. 2.50 M.

Buchner, Leitfaden d. Kunstgeschichte. 9. Aufl. Essen, G. D. Baedeker; geb. 3 M.

Künstlermonogr. Bd. 70. »Arnold Böcklin« von Fritz von Ostini. Leipzig, Velhagen & Klasing; geb. 4 M.

Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jh. Düsseldorf, Kunstverein f. d. Rheinl. u. Westfalen; geb. 15 M.

Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte d. modernen Kunst. Stuttgart, Julius Hoffmann. 3 Bde.; kart. 30 M.



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 28. 10. Juni

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

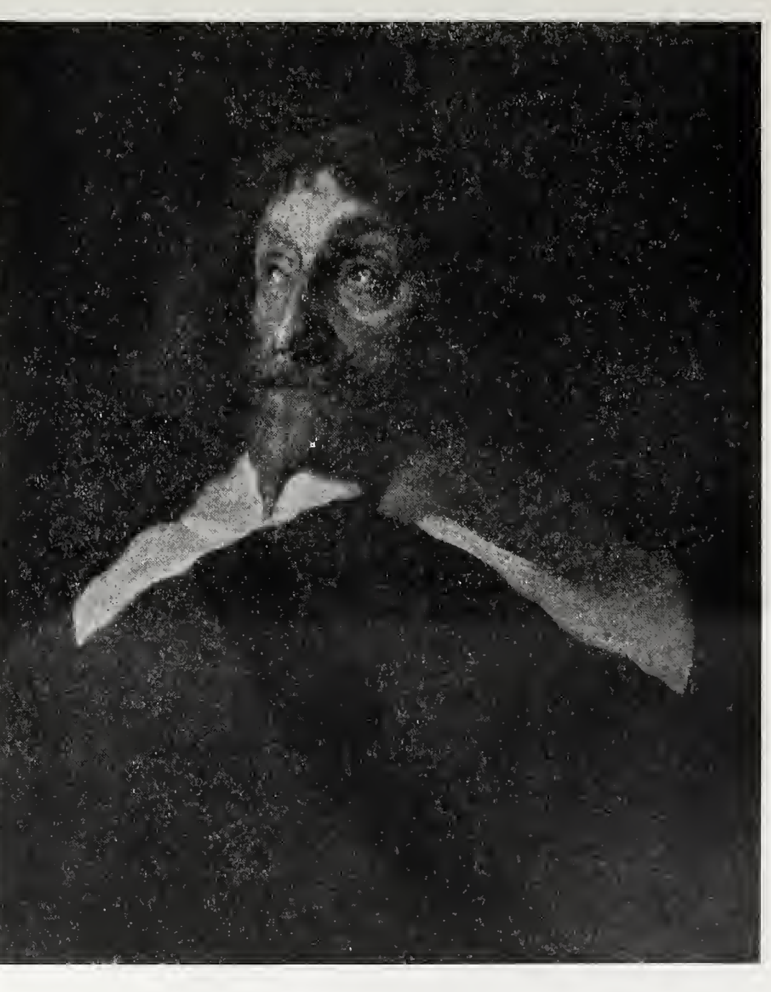
AUS DER SAMMLUNG HOSCHEK IN PRAG

Die inhaltschwere Geschichte der malerischen Hauptstadt an der Moldau umfaßt mehr als ein Blatt, das ebenso für Bilderfreunde wie für Geschichtskundige von Bedeutung ist. Befanden sich doch in Prag all die kostbaren Werke von Dürer, vom alten Brueghel, von Lukas van Leyden, Correggio und so viele andere Gemälde, die Kaiser Rudolf II. zu erwerben gewußt und in der Burg auf dem Hradschin aufgehäuft hatte. Auch wurde eine zeitlang zu Prag ein Teil der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm verwahrt. Das meiste davon ist freilich längst zerstreut und muß fern vom Hradschin in allerlei Galerien aufgesucht werden. Aber auch spätere Zeiten sahen in Prag genug der interessanten Sammlungen, wenngleich sich keine mit den Bilderschätzen in der kaiserlichen Burg auch nur annähernd messen konnte. Ausgedauert haben nur die kleine Jahnsche Sammlung und die größere Galerie Nostitz. An die Stelle der alten sind indes neue getreten, hier und da kurzlebige Erscheinungen, wie die Bilderei Tomans, daneben nicht wenige, die auf längere Dauer berechnet sind, wie die im Rudolfinum, die bei Adalbert von Lanna, beim Fabrikanten J. V. Novák und noch andere. Zuletzt in der zeitlichen Reihenfolge, gewiß aber nicht in der Wertschätzung ist die Sammlung des Großindustriellen *Gustav Ritters von Hoschek* zu nennen, die gegenwärtig etwa hundert gute, zum Teil vortreffliche Gemälde enthält.

Nach mehreren Jahren einer anfangs hastigen, dann immer wohler abgewogenen Bildererwerbung ist die Hoscheksche Galerie nunmehr eine sehr beachtenswerte Sammlung geworden, deren Katalogisierung im Gange ist. Ich will dem Katalog nicht vorgreifen, möchte aber den Fachgenossen eines der Hauptbilder vorführen und daran eine Vermutung knüpfen. Das Gemälde, das umstehend abgebildet wird, wurde früher im Kunsthandel (ich kenne es seit etwa sieben Jahren) Velazquez genannt. Ich dachte anfangs an Rubens oder an van Dyck unter dem Einfluß des Rubens, spreche mich jedoch gegenwärtig bestimmt für *van Dycks* reife Zeit aus. Es ist ein Werk von besonderer künstlerischer Kraft, das wohl aus der glänzenden englischen Zeit des Künstlers stammt, also rund zwischen 1632 und 1640 entstanden sein dürfte. Die Frische, mit der es angepackt ist, erinnerte mich an die Lebendigkeit eines Rubens. Die dargestellte Persönlichkeit fesselte mich durch die merkwürdig verwitterten Züge, die mir ein wenig bekannt vorkamen. Wer mag da porträtiert sein? Von anderer Seite wurde auf den Kardinal Richelieu geraten, doch konnte ich mich nach eingehendem Studium der Bildnisse des berühmten Staatsmannes überzeugen, daß die Fährte falsch war. Aber in der berühmten Reihe van Dyckscher Bildnisse, die als Ikonographie des van Dyck bekannt und viel besprochen ist, findet sich ein ziemlich selten vorkommendes Blatt, das mir Aufklärung zu schaffen scheint. Es wird in Abbildung dem Gemälde gegenübergestellt und zwar bei ungefähr gleicher Kopfgröße, um die Vergleichung zu erleichtern. Das Blatt aus der Ikonographie (bei Wibiral Nr. 67) stellt den *jüngeren Hendrick Steenwyck* dar, den Architekturmaler, der zugleich mit van Dyck in England gelebt und dort mit ihm in Verbindung gestanden hat. Zwar ist es nicht dieselbe Haltung, nicht dasselbe Lebensalter, in welchen beide Darstellungen den jüngeren Steenwyck wiedergeben, aber das ist für unseren Fall um so besser. Denn so entfällt wenigstens jeder Schein eines Verdachtes, als wäre das Gemälde nach dem Stich der Ikonographie kopiert, ein Verdacht, der schon auf so viele van Dycksche Graumalereien gefallen ist, wenn sie Persönlichkeiten aus der Ikonographie genau wiederholen. Ich gehe übrigens meiner Vermutung zuleibe, als ob ich sie widerlegen wollte. Da gibt es einen Unterschied, den ich recht hervorheben will; er fällt besonders auf im Verlauf der Brauen, die an der Persönlichkeit des Gemäldes viel mehr in die Höhe gezogen sind als beim Steenwyck der Ikonographie. Daß der Mann auf dem Stiche barhaupt ist, wogegen der Alte im Gemälde eine Kalotte trägt, wohl um ein beginnendes Glätzchen zu bedecken, wird uns weniger beirren, zumal der Übereinstimmungen so viele sind, von der Tracht der Haare, des Bartes, von der charakteristisch modellierten Nase, dem auf beiden Bildern nahezu identischen Munde bis zum weniger wesentlichen Zuschnitt des breiten Kragens. Und die Unterschiede in den Augenbrauen sind doch nicht unerklärlich, wenn man sich daran erinnert, wie die Brauenbögen des Greises bei lebhaftem Minenspiel recht

HENRICVS STEENWYCK.

Ant. van Dyck pinxit. Mart. vanden Enden excudit Cum privilegio



Vermutliches Porträt des jüngeren Steenwyck
in der Galerie Hoschek in Prag

Nebenstehend Bildnis des jüngeren Hendrick Steenwyck aus van Dycks Ikonographie

wohl viel schärfer gekrümmt sein können als beim ruhig blickenden Manne in den besten Jahren. Denn im kräftigsten, reifen Alter ist Steenwyck für die Ikonographie gezeichnet worden. Er schaut gelassen aus dem Bilde heraus. Im Gemälde ist er schon überreif, ein wenig vertrocknet. Überdies blickt er da gewaltsam in die Höhe. Diese Blickrichtung bedingt so leicht eine Mitbewegung der Brauenbögen nach oben. Wie man sich nun zur Sache stellen möge, jedenfalls finde ich den Fall einer Erörterung würdig, ganz abgesehen davon, daß das Bildnis schon durch seinen Kunstwert Beachtung verdient. Deshalb seien noch einige beschreibende Worte beigefügt. Das Antlitz des Dargestellten hat man sich bräunlich und merklich eingefallen vorzustellen, Haar und Bart sind ungefähr braun von halbdunklem graulichem Tone. Der Rock ist rötlichbraun, und querüber zieht sich ein dunkles, wie gewöhnlich geschrieben wird, »schwarzes« Band. Von dem schwarzen Käppchen hören wir wir noch. Das Bild ist im wesentlichen gut erhalten, zeigt nur wenige alte Ristauros. Jedenfalls ist es einmal gebügelt oder gewalzt worden, wodurch sein Relief merklich gelitten hat. Die Sprünge sehen so aus, wie auf unzweifelhaft alten Leinwandbildern des 17. Jahrhunderts.

Was die Kalotte betrifft, die zur Vermutung Anstoß gegeben hat, es sei Richelieu dargestellt, so verweise ich auf das Vorkommen derselben Kopfbedeckung in Malerbildnissen der van Dyckschen Ikonograpkie. Man findet die Kalotte z. B. im Porträt des Hofmalers Coeberger, ferner wird sie getragen von Jan Snellincx und Jan de Wael.

Die Pinselführung auf dem neu auftauchenden van Dyck findet Analogien an vielen unbestrittenen Werken des berühmten Malers, und des besonderen nenne ich ein signiertes Bild, das namentlich die Impastos im Gesicht genau so aufweist, wie unser vermutliches Steenwyckbildnis. Ich meine den hl. Hieronymus der Nationalgalerie zu Stockholm (Nr. 404 des Kataloges von Georg Göthe).

Einige veraltete Angaben über den jüngeren Steenwyck sprechen scheinbar gegen meine Aufstellungen. Steenwyck II. soll nämlich in jungen Jahren verstorben sein. Diese Angaben lassen sich als Mißverständnisse erweisen. Der ältere Steenwyck ist 1603 oder 1604 gestorben und soll der Lehrmeister des jüngeren, seines Sohnes, gewesen sein. Die Angabe von der Lehrerschaft ist nach den Werken der beiden Steenwyck zu schließen höchst wahrscheinlich. Danach müßte der jüngere doch ziemlich weit *vor* 1604 geboren sein. Man setzt gewöhnlich »um 1580« in die Kataloge. Nach Jahreszahlen auf seinen Werken war er noch 1645, vermutlich auch noch 1649 tätig[1]). Diese Erwägungen schließen es aus, den Maler als jung verstorben zu bezeichnen, und ich vermute, daß einfach eine Ungenauigkeit vorliegt, die das Fortziehen des Künstlers von den Niederlanden nach England mit seinem Hinscheiden verwechselt hat. Ist der jüngere Steenwyck wirklich um 1580 geboren, wie man gewöhnlich annimmt, so kann er gegen 1640, als ihn van Dyck in Öl malte, recht wohl so ausgesehen haben wie der alte Mann auf dem Bilde der Galerie Hoschek. Die Halbfigur der Ikonographie muß früher fallen.

Die Galerie Hoschek birgt noch viele andere Gemälde, die für die Kunstgeschichte von Interesse sind. Ich komme bei Gelegenheit auf diese Sammlung zurück. *TH. v. FRIMMEL.*

1) Das datierte Bild von 1645 befindet sich in der Brüsseler Galerie, das von 1649 im Vorrat der Berliner Galerie. Herr Dr. M. Friedländer teilte mir freundlichst mit, daß dieses Bild von 1649 nur aus Raummangel von der Galerie ausgeschlossen wurde, nicht aber deshalb, weil man die Echtheit der Datierung angezweifelt hätte. Auch Woermanns Geschichte der Malerei (III, 406) führt es unter den sicheren Werken an. Die Literatur über die beiden Hendrick Steenwyck ist eine ziemlich weit verzweigte. Bei van Mander, der den älteren erwähnt, und Houbraken, der eine kurze Stelle im Leben des David Bailly dem jüngeren widmet, fängt sie an. Mariettes Abecedario und später alle Handbücher und umfassenden Lexika behandeln den Namen Steenwyck. Die meisten Werke des jüngeren dürften in Hampton Court beisammen sein. In Peter Lelys Galerie war ein »Stanwick«. Dutzende von alten und neuen Katalogen führen Architekturbilder der beiden Hendrick Steenwyck an. — Von augenblicklichem Interesse ist jetzt, in der Zeit der Aachener Streitigkeiten, ein Bild des älteren Steenwyck aus dem Jahre 1573 in der Schleißheimer Galerie. Es bietet eine Innenansicht des karolingischen Oktogons im Aachener Münster.

ALTÄRCHEN VON LUKAS CRANACH DEM ÄLTEREN

Der Verfasser dieser Einsendung besitzt das umstehend abgebildete Reise- oder Hausaltärchen. Es ist wohl manchmal gut, die Geschichte eines Ankaufes zu erzählen, besonders in diesem Falle, da sie nicht ohne Belehrung abläuft, und die allmähliche Entstehung und Festigung der Ansichten über das Gemälde dartut.

Als mir das Altärchen gezeigt wurde, war mir sofort klar, daß es aus der jüngeren Zeit Cranachs herrühren müsse; ich setzte es in die Jahre 1506 bis 1508, gestützt auf die bemerkenswerte Verwandtschaft mit dem Torgauer Altare (Cranachausstellung in Dresden 1899, Nr. 98) und die starken Nachklänge an die Berliner Flucht von 1504. Auch wer nur die Nachbildungen dieser drei Gemälde nebeneinander legt und in allen Einzelheiten vergleicht, wird mir zustimmen; dazu kommt noch das Kolorit, das mit dem bekannten Krapp- und Kirschrot gestimmt ist und in den Gewändern der hl. Elisabeth und Barbara metallisches Gold zeigt. (Vergleiche über die Technik A. von Zahns Bericht über die Dresdener Holbeinausstellung in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1873, p. 155.) Die Landschaft ist äußerst zierlich gemalt mit reizender Lichtwirkung der aufgehenden Sonne. Ist das Altärchen zugeklappt, so bemerkt man auf den Rückseiten der Flügel je ein Wappen; ich konnte diese, nachdem das Werk in meinen Besitz übergegangen war, als die Wappen des Landgrafen Wilhelm II. von Hessen und seiner



L. Cranach, Altärchen im Besitze des Direktor Dr. W. Schmidt
Photographie Hanfstaengl

Gemahlin Anna von Mecklenburg bestimmen. Damit war zugleich ein Datum gegeben, nach welchem das Altärchen nicht gemalt sein konnte; den 11. Juli 1509 segnete der Besteller Wilhelm das Zeitliche. E. Flechsig, dem ich eine Photographie geschickt hatte, machte mich auf das niederländische Häubchen der hl. Elisabeth aufmerksam und wies darauf hin, daß das Bild nach der niederländischen Reise des Künstlers im Herbste 1508 (vergleiche Flechsig, Cranachstudien I, 16, 17) entstanden sein müsse. Möglich, daß Cranach auf dem Rückweg durch Kassel kam und dort das Klappaltärchen bestellt erhielt. Am besten wird man dasselbe, das auch die größten Verwandtschaften zu dem Wörlitzer Flügelaltare (Cranachausstellung Nr. 127) aufweist, um es nicht zu spät herunterzudrücken, Ende 1508 setzen, doch ist zuzugeben, daß auch der Anfang 1509 nicht ausgeschlossen werden kann. Außerdem machte mich bei einem Besuche im September vorigen Jahres O. Eisenmann auf die in gelber Ölfarbe geschriebenen Buchstaben L C auf dem Rahmen der Rückseite aufmerksam; dieselben rühren allerdings nicht von Cranachs Hand selbst her, werden aber doch jedenfalls frühe, vielleicht noch im 17. Jahrhundert, als man den Urheber noch kannte, geschrieben worden sein.

Da wir gerade bei Cranach sind, möchte ich auf die Studie von Campbell Dodgson im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1903 hinweisen, welcher aus noch früherer Zeit des Künstlers (1502, 1503) Holzschnitte aufzeigen konnte.

München. *W. SCHMIDT.*

BÜCHERSCHAU

Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Bearbeitet im Auftrag des Kgl. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens. Jagstkreis, bearbeitet von Dr. *E. Gradmann.* Stuttgart, Paul Neff, 1904.

Seit der letzten Besprechung dieses trefflichen Werkes in der »Kunstchronik« sind weitere vier Lieferungen (27 bis 30) erschienen. Dieselben enthalten die Fortsetzung des Jagstkreises und zwar die Oberämter Gerabronn und Gmünd, sowie den Anfang vom Oberamt Hall. Das Oberamt Gerabronn ist der nördlichste Teil Württembergs, ein an mannigfachen landschaftlichen Reizen reicher Bezirk. An Bodenaltertümern finden sich vorgeschichtliche Grabhügel, die zum Teil der Bronzezeit, zumeist aber der Eisenzeit — Hallstattperiode mit Übergang zur Kultur von La Téne — angehören bei Kirchberg, Bartenstein, Hürden, Langenburg, Lendsiedel und Mistlau. Ringwälle sind mehrere nahe beieinander am schluchtartigen Tal der Brettach. Das Oberamt Gerabronn zählte einst zum fränkischen Kreis. Die vier Städtchen des Bezirks, Bartenstein, Kirchberg, Langenburg und Niederstetten waren Hohenlohesche Residenzen. An Burgen und Schlössern auf mittelalterlicher Grundlage sind zu nennen: das reizend gelegene Amlishagen, das stattliche Bartenstein, die Burgen

Gammesfeld und Hornberg, das weitläufige Schloß Kirchberg mit fürstlicher Einrichtung, Schloß Langenburg mit seinen vier runden Geschütztürmen an den Ecken, die 1864 leider dem Verfall preisgegebene Burg Leofels, die Schlösser Michelbach an der Lücke, Niederstetten und Schrozberg. An Werken der bildenden Kunst weisen die Schlösser Bartenstein und Kirchberg manches Bedeutende auf an Bildnissen, stuckierten und gemalten Decken, künstlichen Eisengittern, Meißener und Ludwigsburger Porzellan und anderen prunkvollen Einrichtungsgegenständen. Auch Schloß Langenburg enthält viele Kunst- und Altertumsdenkmäler. Ein sehr großer Teil der Kirchen stammt aus romanischer Zeit, ist aber später mehr oder weniger verändert worden. Die Nikolauskapelle zu Mistlau enthält Wandmalereien aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Stadtkirche zu Langenburg mit hübschem Netzgewölbe im Chor hat schöne Glasgemälde und Grabdenkmäler, wertvolle und denkwürdige Gefäße und Paramente. Merkwürdig ist die Krypta unter dem Pfarrhause zu Unterregenbach mit Stilformen aus dem 10. Jahrhundert und karolingischen Kapitälen.

Das Oberamt Gmünd ist ein zwar kleiner, aber an wechselvollen Schönheiten reicher Bezirk, dessen Boden geweiht ist durch die stolzesten Erinnerungen Schwabens. An Altertums- und Kunstdenkmälern enthält dieser Bezirk hervorragende Werke. Großartig wie die umgebende Landschaft sind die Befestigungswerke am Rosenstein, die der Mensch in grauer Vorzeit dort und am benachbarten Mittelberg und Hochberg aufgeführt hat. Diese drei zusammenhängenden Berge sind zu weiten Volksburgen umgeschaffen. Auch starke Römerbefestigungen weist der Bezirk auf. Nächst dem Limes und einer Anzahl von Warttürmen dienten drei Kastelle zur Deckung der Grenze, und zwar bei der Freimühle, am Schierenhof und bei Unterböbingen. Von deutschen Bodenaltertümern hat man Reihengräber bei Zimmern und Unterböbingen gefunden. Am meisten nimmt unser Interesse das altehrwürdige Gmünd mit seinen malerischen Straßenbildern und seinen reichen Kunstschätzen in Anspruch. Vor allem sind es die Kirchen, welche an Architektur, Skulptur und Malerei, an Chorgestühl und Kirchengeräten viel des Interessanten und Beachtenswerten bieten. Nur einiges sei hier erwähnt. Die Heiligkreuzkirche, früher Frauenkirche, ist eine gotische Hallenkirche mit Chorumgang und Kapellenkranz. Die Chorbildung stimmt auffallend mit der der Zisterzienserkirche zu Zwetl überein, so daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, daß beide von dem gleichen Meister Johann von Gmünd herrühren. Die Johanneskirche ist eine romanische, flachgedeckte Basilika ohne Querschiff, mit Chor und Apsis und stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der Glockenturm war ursprünglich freistehend in der Ecke zwischen Chor und Seitenschiff, jetzt ist er mit dem Chor vereinigt. Reizvoll ist die der Sage nach bis zur Einführung des Christentums zurückreichende Kapelle St. Salvator auf dem Nepperstein. Sie fesselt sowohl durch ihre malerische Fassade als auch durch ihre stimmungsvollen Innenräume. Mit Turm, steinerner Außenkanzel, Treppe und Brünnlein versehen und umrahmt von prächtigen Bäumen macht sie einen ebenso originellen als hübschen Eindruck. Die Innenräume, aus Ober- und Unterkapelle bestehend, sind zum Teil aus natürlichen Höhlungen gebildet, teilweise aus dem Fels mitsamt den Bildwerken herausgemeißelt. Die ganze Anlage mit ihrer naiven Bildnerei atmet volkstümliche, von religiöser Mystik erfüllte Naturpoesie. An alten interessanten Häusern, von denen einige bis ins Mittelalter und die Renaissancezeit zurückdatieren, hat Gmünd eine ziemliche Anzahl, wie das Amthaus, die Gräth, die Spitalmühle, den Königsbronner Hof, das Arenhaus, dann hübsche Rokokohäuser mit behaglicher Grundrißeinteilung, bequemen Treppen und geräumigen Vorplätzen. Nicht unerwähnt sei zum Schluß eine der schönsten Burgruinen Schwabens, Hohenrechberg, und das Grabdenkmal Ulrichs von Rechberg, ein Meisterwerk der Plastik, in der Kirche zu Straßdorf. *Pohlig.*

Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church, Oxford. Part I. Chosen and described by *Sidney Colvin.* Oxford, Clarendon Press, 1903.

In der englischen Universitätsstadt befinden sich zwei Sammlungen von Zeichnungen alter Meister; die eine ausgedehntere gehört der Universitätsgalerie an und besitzt den kostbaren Schatz von Zeichnungen Raffaels und Michelangelos; die andere wird im Christ Church aufbewahrt. Einige hervorragende Stücke dieser zweiten Sammlung sind ausgestellt; zu beachten ist aber auch ein Klebeband, der von dem Maler-Biographen Carlo Ridolfi im Jahre 1631 zusammengestellt worden ist.

Obschon die Firma Braun auch Oxforder Zeichnungen ihrer reichen Sammlung von Reproduktionen einverleibt hat, andere Stücke in England publiziert worden sind, so ist vieles noch dort, das niemals allgemein zugänglich gemacht worden ist. Und unter diesem Vielen manches von der Hand der Großmeister italienischer Renaissance, dem künstlerisch Wertvollsten zugehörig, das sie der Nachwelt hinterließen.

Jedes Wort des Lobes, des Dankes und der Anerkennung ist überflüssig bei einer Publikation, wie sie jetzt ins Leben tritt. Der Prospekt besagt, daß halbjährliche Portfolios von je zwanzig Tafeln veröffentlicht werden und daß die Publikation durch mindestens zwei Jahre wird geführt werden.

Bevor ich auf Einzelheiten eingehe, muß ausgesprochen werden, daß weder die Auswahl hätte interessanter, noch die Qualität der Reproduktionen besser sein können. Indem die allerhöchste Treue erzielt worden ist, wird es ermöglicht, auch an diesen Nachbildungen die subtilsten stilistischen Untersuchungen vorzunehmen. Man kann sich schwer vorstellen, daß sich in der Zukunft solche Wiedergaben werden überbieten lassen. Ich verweise besonders auf Tafel VI, Michelangelos Studien in Rötel und Feder.

Den bedeutenden Inhalt zu charakterisieren, sei kurz die ganze Folge hier erwähnt. Tafel I: Schongauer, Törichte Jungfrau. Im Stil der Kupferstichfolge, doch nicht in dieser enthalten. — Tafel II: Hans Holbein der ältere, Skizzenbuchblatt mit Frauenköpfen und Handstudien. Silberstift; der Berliner Serie verwandt. — Tafel III: Halbfigur der trauernden Maria, in schwarzer Kreide, von Grünewald. Mit autographer Beischrift des Namens und nahezu gleichzeitiger Inschrift, die auf den Meister hinweist. — Tafel IV: Drei kleine Zeichnungen von Leonardo: Allegorie der Keuschheit — Mädchen mit Einhorn —, aus ganz früher florentiner Zeit (dieselbe Komposition, etwas reifer im Stil, im British Museum); Einhorn; Kampf eines Reiters mit einem Greifen. Alle drei von größter Schönheit. — Tafel V: Grotesker Kopf von Leonardo. Schwarze Kreide. Beachtenswert auch als eine der wenigen echten Karikaturen. — Tafel VI: Michelangelo, Entwurf für den Putto der Libyschen Sibylle; Studien für Sklaven am Juliusdenkmal. — Tafel VII und VIII: Original und Kopie eines Blattes mit zwei Madonnenentwürfen von Raffael. Höchst instruktiv in der Zusammenstellung. Die Hauptkomposition erinnert etwas — sehr vage — an die Madonna mit dem Stieglitz, auf die sie gewöhnlich bezogen wird. Die zweite Komposition analog einer echten Zeichnung in Wien (Albertina-Publikation, Tafel 264). — Tafel IX: Lom-

bardisch, Sodoma. Jünglingsporträt, schwarze Kreide. Der Name Sodomas, von Frizzoni vorgeschlagen, trifft wohl das Rechte. Wie gern mag man sich den jungen Raffael, den Raffael der Schule von Athen, unter diesen edel schönen Zügen vorstellen! — Tafel X: Montagna, Madonnenkopf. Verrieben, doch noch sehr eindrucksvoll; der Madonna auf dem großen Brerabild besonders nahe. — Tafel XI: Carpaccio, Kopf eines jüngeren Mannes, Pinselzeichnung auf blauem Papier. Wichtig auch wegen der Beziehung zu Dürers Zeichnungen um 1505/1506, z. B. dem Porträt des Baumeisters in Berlin. — Tafel XII: Carpaccio, figurenreiche Darstellung der Kreuzigung. Schwache Federzeichnung. Die Attribution überzeugt nicht völlig. — Tafel XIII: Costa, Entwurf eines Abendmahles, im größten Maßstab; Federzeichnung. Bisher ganz unbekannt und, bei großen Schwächen des Details, als Komposition bemerkenswert. — Tafel XIV und XV: Correggio, Entwürfe für die Kuppel in Parma; Rötel. Vielleicht die schönsten Studien seiner Hand, als Konzeption der Form den ersten Meisterwerken aller Zeiten zu vergleichen. — Tafel XVI: Rubens, Pferdestudie. Schwarze und rote Kreide. — Tafel XVII: Rembrandt, Landschaft (Kanal). Sepia. — Tafel XVIII: Rembrandt, Nackte Frau. — Tafel XIX und XX: Claude Lorrain, zwei Landschaftsstudien, die des Künstlers eigenste, vielleicht gegenwärtig nicht hoch genug bewertete Qualitäten offenbaren. Wieviel haben die englischen Landschafter von solchen Studien Claudes, wie der in Sepia, gelernt!

In dieser Serie ist kein Blatt gleichgültig, die überwiegende Mehrzahl stellt sich als künstlerisch höchst bedeutsam dar. Der Herausgeber Sidney Colvin hat eine Auswahl getroffen, die den Kunstfreund entzückt, den Forscher belehrt und anregt. *G. Gr.*

PERSONALIEN

Der Kirchenbaumeister **Johannes Otzen** ist zum Präsidenten der Königl. Akademie der Künste in Berlin erwählt worden.

Am 2. Juni war der hundertste Geburtstag eines der bekanntesten Maler der alten Düsseldorfer Schule: **Theodor Hildebrandt**. In Stettin geboren, sollte er zuerst Buchbinder werden, kam aber bald auf die Berliner Akademie zu Schadow. Bald wurde er Professor in Düsseldorf, wo er bis zu seinem im Jahre 1874 erfolgten Tode wirkte. Seine beiden in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Bilder »der Krieger und sein Kind« und »der Räuber hinterm Kruzifix« gehörten einst zu den meist geliebten.

KONGRESSE

Die Vorarbeiten für den **internationalen kunsthistorischen Kongreß** dieses Jahres, der in *Straßburg i. E.* stattfinden wird, sind in vollem Gange. Als Zeitpunkt ist vorläufig die letzte Septemberwoche in Aussicht genommen. Anfragen sind an den ständigen Ausschuß zu Händen des Prof. M. G. Zimmermann, Berlin, Technische Hochschule zu richten.

VEREINE

Der Gesamtvorstand des neugegründeten **Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein** hat soeben in Darmstadt seine erste Sitzung unter Teilnahme des Großherzogs abgehalten. Auf der Tagesordnung stand als erstes Ziel des Verbandes: »Der früher als selbstverständlich hingenommenen Zentralisierung des künstlerischen Lebens, der Malerei und Plastik in zwei oder drei Großstädten noch mehr entgegenzuarbeiten, als das in den letzten Jahren ohnehin schon geschehen ist«. Die heimischen Kunstkräfte sollen »an die heimische Scholle gefesselt und von der Übersiedelung in die Großstädte mit ihrem unwürdigen geschäftlichen Konkurrenzkampfe — abgehalten werden«.

SAMMLUNGEN

In **Deutsch-Altenburg** an der Donau, einem Orte, der auf dem Boden des alten Carnuntinum steht, ist soeben das Museum Carnuntinum eröffnet worden. Das Museum dient zur Aufnahme der carnuntinischen Altertümer. Erbaut haben es die Architekten Friedrich Ohmann und August Kirstein.

Das Mauritshaus im Haag kann sich wieder zweier bedeutender Zuwendungen erfreuen. Es erhielt ein Porträtstück von Cornelius Janson van Ceulen, das bereits im vorigen Jahre auf der Haager Porträtausstellung hohes Interesse erregte; das 1660 gemalte Bild besteht aus sechs Medaillons mit je einem Familienporträt. Die andere Schenkung ist eines der besten männlichen Porträts des Thomas de Keyzer. Es stellt einen alten Herrn mit weißem Barte dar und stammt aus dem Jahre 1636. Nach dem Wappen zu schließen, ist der Abgebildete ein Mitglied der Familie van Hogendorp.

Die Sammlung der Porträts der Ehrenbürger und sonstiger um die Stadt verdienter **Bürger Nürnbergs,** die im dortigen Rathaus aufbewahrt wird, ist neu geordnet und aufgestellt worden.

Im **Antiquarium des Berliner Museums** ist jetzt eine Sammlung der Altertümer zur Schau gebracht worden, die von den Herren Professor Gustav und Alfred Körte in Gordion in Klein-Asien ausgegraben wurden. Wir werden hierauf noch ausführlich zu sprechen kommen.

AUSSTELLUNGEN

Sowohl in **Lissabon**, wie in **Madrid** sind in diesem Jahre große internationale Kunstausstellungen eröffnet worden, die einen umfassenden Überblick über die moderne Produktion dieser Länder gewähren.

Im nächsten Sommer soll, im Anschluß an die internationale Kunstausstellung, eine große **Lenbach-Ausstellung** ins Werk gesetzt werden.

In Petersburg bereitet man eine **Wereschtschagin-Ausstellung** vor, die nach dem Plan der Veranstalter später auch in den europäischen Hauptstädten herumgeführt werden wird.

Mit allem Pomp ist die erste Ausstellung des **Deutschen Künstlerbundes** am 31. Mai eröffnet worden. Die Hauptvertreter des bayrischen Hofes, der Prinzregent an der Spitze, hatten sich zu der vom Grafen Kalckreuth geleiteten Feier eingefunden, und am Abend war der Vorstand beim Prinzregenten zur Tafel geladen, wo der Fürst sein Glas auf das Bestehen des Deutschen Künstlerbundes leerte.

Aus **Düsseldorf** hört man, daß der Verkauf auf der Ausstellung recht flott geht. Aus öffentlichen oder Vereinsmitteln sind schon für 150000 Mark Kunstwerke angekauft und auch Private sollen sich gut beteiligt haben.

VERMISCHTES

Die alte **Berliner Akademie** unter den Linden ist nun vollständig geräumt und bis auf den Fassadenabschnitt niedergebrochen. Geplant wird, an der Stelle des jetzigen Arnimschen Palais am Pariserplatz ein neues Akademiegebäude mit Bureaux und Sitzungsräumen zu errichten und im Garten des Palais ein Ausstellungsgebäude herzustellen, das für die akademischen Ausstellungen in der Art, wie bisher der bekannte Uhrsaal dienen soll.

Tizians Arbeitsweise. In dem trefflichen »American Journal of Archaeology«, dem Organ des rührigen »Archae-

ological Institute of America« (January-March 1904), finden wir unter den auf der Jahresversammlung des Instituts zu Cleveland am 29. Dezember 1903 gehaltenen Vorträgen »Notes on Titian's Relations to his Literary Authorities in his Painting of Mythological Subjects«, die ich mit besonderer Genugtuung den Lesern der »Kunstchronik« unterbreite: in den negativen Resultaten dieses Vortrages ist alles das bestätigt, was ich in der »Kunstchronik« vom 2. Januar 1903 über »*Tizians sogenannte himmlische und irdische Liebe*« vorgebracht habe, nämlich daß die Borghesische Tafel keine symbolisch-allegorische Darstellung ist, sondern eine mythologische Illustration. Ich habe mich damals aus guten Gründen Wickhoffs Deutung »Venus überredet Medea zur Flucht mit Jason« angeschlossen und glaube noch an diese. Der Vortrag in dem American Archaeological Institute sieht allerdings darin »Peitho, die Gefährtin der Venus, überredet Delia — eine als menschliche Jungfrau aufgefaßte Diana, die delische Göttin — dem Venusfeste beizuwohnen« gemäß dem Pervigilium Veneris. Ob nun Valerius Flaccus Argonautica, wie ich l. c. ausführte, oder Pervigilium Veneris Tizians Vorbild abgegeben haben, mag aus dem Spiele bleiben; es genügt uns, wenn die symbolischen Deutobalde, welche durch die von Bezold herangezogene Medaille (Kunstchronik 31. 3. 04) neu angeregt wurden, einmal zum Schweigen gebracht werden und die Mythologie bei der Erklärung des berühmten Tizianischen Bildes zu ihrem Rechte kommt. Wir lassen die von Miß Alicia M. Keyes of Concord Mass. und Professor John Henry Wright of Harvard University gemeinsam ausgearbeiteten Notes nach dem Bericht des A. S. A. in der Übersetzung folgen:

Miß Keyes ist bei ihren Arbeiten über Tizian auf zwei von diesem Meister beobachtete Gesetze gekommen, von denen eines auf seine Art, Skulptur in der Dekoration zu verwenden, Bezug hat. Das andere Gesetz behandelt das Verhältnis Tizians zu literarischen Quellen, sofern er literarische Originale für seine Malerei hat. Eine Anerkennung dieser Gesetze ist ein wichtiger Faktor bei der Auslegung einiger rätselhafter Gemälde des Venezianers, insbesondere der sogenannten »himmlischen und irdischen Liebe«. Dieses berühmte Bild scheint auf dem Pseudocatullischen Pervigilium Veneris zu basieren, welches zwar erst 1577 (also ungefähr sechzig Jahre nach der Borghesischen Tafel) gedruckt worden ist (in Paris, Ausgabe des Petrus Pithoeus), welches aber in Manuskriptkopien schon sehr frühe im 16. Jahrhundert in Venedig kursierte. Erasmus hat bereits vor 1508 von dem im Besitze des Aldus Manutius befindlichen Manuskript des Pervigilium geschrieben, das als ein Werk des Catull betrachtet wurde. Das Gemälde also stellt eine von Venus' Genossinnen, die Peitho (?), dar, wie sie die Virgo Delia, die hier nicht als Göttin Diana, sondern wie bei Tibull als menschliche Jungfrau aufgefaßt ist, überredet, morgen dem Venusfeste beizuwohnen

»tu recede Delia;
Cras amet, qui numquam amavit; qui que amavit, cras amet«.

Professor Wright verifizierte dann das Gesetz von Tizians Beziehung zu seinen klassischen Quellen und sprach von dem Ursprung und der Natur der von Miß Keyes davon gewonnenen Kenntnis. Die darunter fallenden Gemälde sind in zwei Gruppen zu trennen; bei jeder von ihnen zeigt der Künstler gleichmäßige Treue gegenüber seinem Vorbild. Erstens Reproduktionen von bei klassischen Schriftstellern wirklich beschriebenen Gemälden oder Zeichnungen, zweitens Illustrationen poetischer Schilderungen. Unter Klasse 1 gehören: Eroten- und Venusdienst (Philostrat Imagines I, 6); Bacchusfest (ibid. I, 25 vielleicht auch Tibull III, 6); Bacchus und Ariadne (Catull 64, 51 und 252 ff. mit 64, 7—10); Venus Anadyomene (Auson. Epigr. 106); Europa mit dem Stier, Antiope und Zeus, Danae und der Goldregen, Apollo und Issa, alle vier Reproduktionen der von Arachne (Ovid. Met. VI, 102, 110, 113, 124) gestickten Szenen (siehe meine Darlegung »Kunstchronik« vom 2. Junuar 1903, Sp. 181). »Peitho und Diana« (oder nach meiner Ansicht Venus und Medea), also die »sogenannte himmlische und irdische Liebe« oder *jedenfalls* »*Überredung zur Liebe*« würde in Klasse 2 fallen, die zahlreiche, von Tizian zuweilen »Poesie« genannte Gemälde aufzuweisen hat. Das literarische Original dafür ist Ovid in seinen Metamorphosen: Diana und Callisto (II, 528 ff.); Diana und Actaeon (III, 180 ff.); Tityos, Tantalus, Sisyphus und Ixion (IV, 457 ff.); Andromeda und Perseus (IV, 979 ff.); Ganymedes (X, 155 ff.); Venus und Adonis (X, 515 ff.). Es ist sicher, daß Tizian aus Ovid direkt schöpfte, obwohl seine Mythenkenntnisse der von ihm gemalten Gegenstände nicht über den ihm gerade nötigen Text hinausgingen; so wurde die Nycteida (Antiope) aus Ovid Met. 110 zu »la nuda con . . it satiro«. Vielleicht hat Navagero, Tizians intimer Freund, der die Korrektur der Editio Princeps Ovids (Aldina 1502) gelesen hat, den Maler zu dem Dichter geführt. Tizians Kenntnisse anderer Autoren kamen ebenfalls durch Vermittelung seiner gelehrten Freunde: Catull lernte er durch Ariost kennen (siehe darübar auch »Kunstchronik« l. c. Sp. 182), Philostrat durch Aleanden, Bembo oder Ariost — nicht durch Aretino, wie Hermann Grimm meinte, denn den Aretin hatte der Maler noch nicht getroffen, als er die Szene nach Philostrat malte; Antonius durch Pietro Aretino. Die vier für die Königin Maria von Ungarn 1548 gemalten Bilder basieren auf Ovid Metam. VI, 457 ff. und stehen Tityos, Tantalus, Sisyphus und Ixion vor. Der in Madrid befindliche, lange als »Prometheus« bezeichnete Tizian ist in der Tat »Tityos«; Vasari hat das richtig angeben wollen, aber sein Text ist hier verwirrt, dazu bezeichneten verschiedene alte Inventare das Bild irrtümlich als »Prometheus«, wie ja auch Tizians »Danaës« zuweilen als »Venus« figurieren.

Ich wiederhole gegenüber allen den früheren und, fürchte ich, auch zukünftigen symbolischen und allegorischen Auslegungen der herrlichen Borghesischen Tafel meine frühere Frage: Wann hatte das klassische Altertum Vorbilder abgegeben, war's nicht zwischen 1500 und 1520?« Vielleicht kommen wir nochmals auf den Vortrag zurück, wenn er in ausführlicher Gestalt vorliegt. *M.*

Für den **Neubau des Stuttgarter Hoftheaters** ist folgendes in Aussicht genommen: Etwa fünf Architekten sollen gegen Honorare von je 2000 M. zur Konkurrenz eingeladen und außerdem ein allgemeiner Wettbewerb ausgeschrieben werden, bei welchem sich alle im Deutschen Reiche ansässigen Architekten beteiligen können. Die Preise werden ausgesetzt: Der erste in Höhe von 10000 M., der zweite in Höhe von 7000 M., der dritte in Höhe von 3000 M. Die reinen Baukosten sollen, so wird in dem Konkurrenzausschreiben von vornherein festgesetzt, den Höchstbetrag von 2600000 M. nicht überschreiten. Die Regierung wird dann, wenn dieser Wettbewerb abgeschlossen ist, sich vorbehalten, aus den eingegangenen und preisgekrönten Entwürfen das beste auszuwählen, und wird unter tunlichster Berücksichtigung des siegenden Architekten die Anfertigung eines vollständig detaillierten Projekts und Kostenvoranschlags für das neue Hoftheater mit allen seinen inneren Einrichtungen ausarbeiten lassen. Es besteht nämlich nach der Vorlage der Regierung jetzt die Absicht, *ein* großes Hoftheater zu errichten, und zwar geschieht dies unter Berücksichtigung der wiederholt von der Hoftheaterintendanz geltend gemachten Wünsche, nicht ein sogenanntes Kompromißhaus zu erbauen, in welchem

alle Gattungen des Schauspiels und der Oper dargestellt werden könnten. Das neue Hoftheater, welches für die Darstellung der Oper und des großen Dramas bestimmt ist, soll 1400 Plätze fassen. Das jetzige Interimtheater soll dann weiter geführt werden, als Stätte der Spieloper und des intimeren Schau- und Lustspiels. Auf dem von der Hoftheaterintendanz besonders ausgearbeiteten Plane, ein Doppelhaus zu bauen, in welchem unter einem Dach ein großes Opernhaus und ein kleines Haus für Schau- und Lustspiel vereint werden, und dessen Mittelflügel als Verwaltungsgebäude dienen soll, glaubt die württembergische Regierung zur Zeit nicht eingehen zu können mit Rücksicht auf die Finanzlage, es soll aber das neue Haus so gebaut werden, daß später und bei einer günstigeren Finanzlage das kleinere Haus dem jetzt zu errichtenden großen Bau angegliedert werden kann, so daß allmählich, wenn auch vielleicht erst in Jahrzehnten, der Wunsch, ein Doppelhaus zu besitzen, in Erfüllung geht. Als Platz für das zu errichtende Haus ist von der Regierung nicht das Terrain, auf dem sich bisher das Hoftheater befand, gewählt worden, da dieses nicht groß genug ist, um das für spätere Zeiten in Aussicht genommene kleinere Haus auch noch aufzunehmen. Es liegt vielmehr die Absicht vor, jenen Platz in der Nähe des berühmten und historisch besonders interessanten alten Schlosses für den Bau in Anspruch zu nehmen, auf dem sich bis jetzt das alte Waisenhaus befindet. Ein Neubau des Waisenhauses außerhalb Stuttgarts ist längst in Aussicht genommen, die Ausführung dieses Planes dürfte nun beschleunigt werden. Das Hoftheater würde sich dann gegenüber jenem langgestreckten Gebäude befinden, das die »Akademie« genannt wird und das zu Zeiten des Herzogs Karl die Karlsschule beherbergte. (Voss. Ztg.)

KUNSTZEITSCHRIFTEN

The Studio vol. 31. Nr. 134: Oct. Uzanne, The modern french pastellists; Gaston la Touche. — W. Fred, A german decorative landscape painter, Walter Leistikow. — Mrs. Le Mesurier, Libertan art. — Laurence Housman, The work of Herbert Alexander. — Studies by Sir Edw. Burne-Jones.

Rassegna d'arte IV. Jg. Nr. 4: Corrado Ricci: D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola. — Giulio Ferrari: Il monumento Gonzaga a Guastalla. — Corrado Ricci: Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera. — Corrieri Artistici. — R. H. Hobart-Cust: Il Polittico della SS. Annunciata in Pontremoli. — Lucy Olcott: Un dipinto inedito del Brescianino. — Luca Beltrami: Le opere di Pasio Gaggini in Francia. La fontana di Gaillon, il monumento sepolcrale Lannoy, a Folleville. — **Nr. 5:** Lucy Olcott; Di alcuni opere poco note di Matteo di Giovanni — Francesco Malaguzzi Valeri: Gli affreschi della Cupola di Saronno. — G. Moretti: Il Santuario di Saronno. — Guido Cagnola: Un affresco inedito di Masolino da Panicale. — Un quadro sconosciuto del Lassetta. — Diego Sant' Ambrogio: Il bassorilievo del 1566 già esistente nella chiesa, di S. Pietro, in Novi.

L'Arte VII. Jg. III—V fasc. G. Frizzoni, Disegni di antichi maestri. — Laudedeo Testi. Il monastero e la chiesa di santa Maria d'Aurona in Milano. Secoli VIII, XI e XVIII. — A. Muñoz.: Le rappresentazione allegoriche della Vita nell'arte bizantina. — A. Rossi: Opere d'arte a Tivoli.

Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen. 25. Bd. Heft II: (Berlin, G. Grotesche Verlagshandlung): W. Rolfs, der Baumeister des Triumphbogens in Neapel. — W. Bode, Neue Gemälde von Rubens in der Berliner Galerie: »Diana mit Nymphen im Bade von Satyrn überrascht«, »Die Landschaft mit dem Turm«, »Die Landschaft mit dem Schiffbruch des Äneas«. — Friedländer, M., Hugo van der Goes. — S. Montagu Peartree, Eine Zeichnung aus Albrecht Dürers Wanderjahren. — W. Bode, Leonardo als Bildhauer.

American journal of archaeology. Vol. VIII. Nr. 1: Heald Weller, The Pre-Periclean propylon of the acropolis at Athens. — L. Frothingham, A revised list of roman memorial and triumphal arches. — Fr. Wright, Notes on Titian's relations to his literary authorities in his painting of mythological subjects. — H. Goodyear, Brooklyn institute Surveys of early Byzantine churches at Constantinople and of Gothic cathedrals of northern Europe. — W. Dennison, An unpublished bust of the so-called Scipio type. — S. J. Curtiss, Survivals of ancient Semitic religion in Syrian centres of Moslem and christian influence. — C. R. Morey, The christian sarcophagus in S. Maria antiqua. — Ch. Peabody, The archaeological explorations of 1903 in the foothills of the Ozark mountains, undertaken by Phillips academy, Andover. — A. S. Cooley, Discovery of the Macedonian tomb at Chaeronea. — F. B. Tarbell, Are the reliefs of the arch of Titus examples of illusionist art? — G. Kellogg, The use of the floating-ship motive in some ancient and Renaissance fountains. — F. W. Kelsey, Vesuvius and Pompeji. — R. Richardson, A quarter century of mycenology. — H. A. Sanders, Evidence with regard to the manuscript variations in the epitome of Livy. — T. D. Seymour, The Homeric poems as a source of archaeological knowledge. — A. Cooley, Notes on the American excavations at Corinth. — W. N. Bates, Scenes from the Aethiopis on a black-figured Amphora from Orvieto. — Baur, The palace of Thetis on the François Vase. — W. Hyde, Lysippus as a worker in marble. — Mitchell Carroll, Observations on the harbors and walls of ancient Athens.

Die graphischen Künste 1904. Heft 2: Max Dvořák, Von Manes zu Švabinský. — A. Hagelstange, zu Giorgio Ghisi Mantuano. — W. Gräff, Die Anfänge der Lithographie in Frankreich, 1800—1816.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

Künstlerische Grabdenkmale Österreich-Ungarns. Wien, A. Schroll & Co.; in Mappe 20 M.

Séailles, Das künstlerische Genie. Leipzig, E. A. Seemann; geb. 4 M.

Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, XVII. Kreis Steinfurt, Paderborn, Fr. Schönigh; br. 4 M.

Haeckel, Kunstformen der Natur, komplett, in zwei Sammelkasten; 37.50 M.

Déchelette, J., Les vases céramiques ornés de la gaule romaine, 2 vol.; 50 Fr. Paris, A. Picard & Fils.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 29. 24. Juni

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 15. Juli. — Der Kunstmarkt erscheint erst wieder am 15. Juli.

DIE ST. LOUISER WELTAUSSTELLUNG

Von Karl Eugen Schmidt

Was die Gesamtanlage anlangt, ist die Ausstellung in St. Louis der letzten Pariser Weltausstellung unendlich überlegen. Und das ist ja weiter nicht schwer und in der Natur der Sache begründet. Ein Tadel gegen die Franzosen und ein Lob der Amerikaner ist diese Feststellung um so weniger, als der Baumeister und Schöpfer des Gesamtplanes kein Amerikaner sondern Franzose ist. Der Mann, Masqueray heißt er, fand hier ein ganz unbeschränktes Gebiet, womit er nach Gefallen schalten konnte, während in Paris der für die Ausstellung zur Verfügung stehende Platz auf allen Seiten eingehemmt und bedrängt war. Ja, man kann sagen, daß es in Paris einen eigentlichen Ausstellungsplatz überhaupt nicht gab. Um das Unternehmen unterzubringen, mußte man es über drei oder vier Plätze verzetteln, die miteinander nur in sehr losem Zusammenhang stehen und durch große Wohnhäuserbezirke in der Hauptsache voneinander gehalten werden. Daraus ein einheitliches Gefüge zu machen, war von vornherein unmöglich. Dem Marsfelde oder der Esplanade allein ließ sich aber auch nicht viel abgewinnen, da auch hier durch die länglich rechteckige Form des Platzes die Anlage der Ausstellungsgebäude streng vorgeschrieben war. Nur die Seine brachte etwas Leben und Beweglichkeit in die Sache, und das wurde ja von den Parisern sehr gut ausgenutzt. Die einzelnen Gebäude hätten freilich in Paris viel besser sein können. 1889 hatte man auf dem Marsfelde gezeigt, wie man Ausstellungsbauten aufführen kann, die nichts anderes vorstellen, als was sie wirklich sind. Das war damals der Triumph von Eisen, Glas und Backstein. Inzwischen war die Chicagoer Ausstellung mit ihrem »Staff« gekommen, und leider hatten sich die Franzosen verleiten lassen, ebenfalls zu diesem bequemen Material zu greifen, welches das tragende Eisengerüst versteckt und dem Beschauer Marmor, Granit oder sonst irgend eine Steinart vorspiegelt. Das Unglück ist nur, daß die Vorspiegelung nicht besser ist, als in allen Fällen, wo uns Stuck als Stein und Pappe als Holz vorgeführt wird. Schon nach wenigen Tagen werden die Ecken und Kanten eines Granitpfeilers oder einer Marmorwand aus Staff abgestoßen, nach einigen Wochen ist die Sache allenthalben schadhaft und zerbröckelt, und kein Mensch kommt mehr zu dem Eindruck, etwas anderes als recht vergänglichen Stuck vor sich zu haben. Und das verstimmt uns dann ungefähr, wie die amerikanischen Neger, die den Gentleman nachmachen und große Diamanten aus Glas in der Halsbinde und an den Fingern tragen. In Paris war die Sache um so verstimmender, als die dortigen Ausstellungsarchitekten ohne Ausnahme bei den Köchen und Zuckerbäckern gelernt hatten, die mit ihren kunstvollen Mandelbergen aus Marzipan und Schokolade bei feierlichen Gelegenheiten unsere Festtafeln schmücken. Das war alles ziemlich kleinlich, alltäglich, arm an Erfindung und trübe in der Ausführung.

In St. Louis stand dem Erfinder des Gesamtplanes ein so grenzenloses Gebiet zur Verfügung wie nie zuvor dem Architekten einer Ausstellung. Die Leute hatten sich vorgenommen, nach nicht gerade guter amerikanischer Sitte der Welt durch die ungeheure Ausdehnung ihrer Ausstellung zu imponieren. Der Ausstellungsplatz ist denn auch viermal so groß wie in Paris, und dabei ist das damalige Anhängsel von Vincennes mit gerechnet. Sie ist also geradezu ungeheuerlich, und da die Verkehrsmittel innerhalb des Platzes lange nicht so gut und bequem sind, wie man es erwarten durfte, und wie sie in der Stadt St. Louis selbst sind, so empfindet man diese Ausdehnung durchaus nicht als etwas sehr schönes, sondern man ärgert sich über die gewaltigen leeren Räume, die einen Bau vom andern trennen, und die offenbar nur deswegen da sind, um mit der Größe des Unternehmens prahlen zu können.

Dem Hauptarchitekten ist es nicht gelungen, diesen ungeheueren Platz zu bemeistern und zu gliedern. Er hat sich damit begnügt, die Hauptsachen in einem sehr hübschen Plane zusammen zu fassen. Dann aber waren immer noch einige hundert große und kleine offizielle, halboffizielle und private Ausstellungsbauten übrig, und die hat man dann einfach hierhin und dahin über das Gelände zerstreut, ohne jeden Plan und ohne jeden Versuch eines Planes.

Die Anlage ist also nicht vollkommen, aber sie ist doch weit vollendeter als vor vier Jahren in Paris. Ein ganz vollkommener Plan müßte die sämtlichen Baulichkeiten einem großen Grundgedanken unterordnen, dergestalt, daß jedes einzelne Gebäude nur ein organisch eingefügtes Glied des großen Ganzen wäre. Hier in St. Louis ist das nur mit etwa der Hälfte der offiziellen Baulichkeiten der Fall, die in vier Reihen fächerartig geordnet sind und ihren Knotenpunkt in der hoch auf dem Hügel liegenden, mit ihrer hohen Kuppel das ganze Gelände beherrschenden Festhalle finden. Meines Erachtens wäre es nicht allzu schwierig gewesen, die übrigen Gebäude als weitere Fächerstäbe anzureihen und so die ganze Anlage zusammen zu fassen. Als der Architekt sich mit dem Zusammenfassen von acht oder zwölf Bauten begnügte und die übrigen über Feld und Wald zerstreuen ließ, bezeichnete er damit die Grenzen seiner künstlerischen Gestaltungskraft.

Der Weltausstellungsplatz in St. Louis zeichnet sich durch den anmutigen Wechsel von Berg und Tal aus, der von den Architekten in der Hauptanlage benutzt worden ist, im übrigen aber vielleicht noch besser hätte ausgenutzt werden können. In der Hauptanlage, der einzigen, die einen Plan aufweist, hatte der Architekt über eine Ebene zu verfügen, aus der sich ein mäßig hoher Hügel erhebt, während am Fuße dieser Anhöhe ein Bach fließt. Auf den Hügel stellte man also eine Anlage, die in den großen Zügen mit vielen anderen ähnlich situierten Bauten übereinstimmt. Das Palais de Longchamp in Marseille und der Trocadero in Paris bestehen wie der St. Louiser Bau aus einem höheren und stärkeren Mittelbau, der durch niedrigere Galerien mit zwei an den Endpunkten errichteten Pavillons verbunden ist. Die ganze Seite des Hügels ist dann zu Treppen und Wasserfällen benutzt worden, und von jedem der drei Pavillons hat man den Durchblick zwischen eine Palastreihe, zunächst über die Treppen und Kaskaden, dann über den See am Fuße des Hügels, endlich über Rasen und Kieswege. Acht offizielle Bauten, in vier Reihen zusammengestellt, flankieren diese Durchsichten, und sie bilden mit dem Hügelbau alles, was zu dem Gesamtplane gehört. Die mittlere Durchsicht ist breiter als die beiden an den Seiten, und in ihrer Achse steht das große Louisianamonument, eine starke Säule mit einer krönenden weiblichen Figur.

Der ganze Eindruck dieser Anlage ist ausgezeichnet, festlich und prächtig, und nichts auf der Pariser Ausstellung könnte sich damit vergleichen. Auch die einzelnen Gebäude scheinen mir weniger zuckerbäckerlich empfunden als seiner Zeit in Paris. Nur mit der Skulptur hätte man bedeutend sparsamer umgehen können. Da sind so viele allegorische Frauenzimmer, berühmte Louisianer, Viergespanne und Putten über Gebäude, Wege und Rasen ausgeschüttet, daß dem Beschauer beinahe schwindlig werden könnte. Mehr Sparsamkeit wäre hier um so mehr am Platz gewesen, als unter all dieser ungeheueren Schar von Gipsfiguren kaum eine wirklich gute ist, kaum eine einzige Arbeit, die mehr als die ephemere Existenz einer Ausstellungsfigur aus Staff verdient hätte. Am Abend, bei der Beleuchtung, wenn die Flammen nur die großen Linien der Bauten bezeichnen und das ganze Beiwerk im Dunkel verschwindet, machen sich die Gebäude besser als am Tage, wo man durch den überreichen plastischen Schmuck gestört wird.

Die einzelnen Gebäude zu beschreiben, wäre unnötige Mühe. Die Amerikaner wissen gar nicht, daß sie einen im Lande geborenen, aus den Notwendigkeiten ihres Lebens erwachsenen eigenen Stil besitzen. Das müssen erst die Europäer für sie entdecken. In ihren ungemein hübschen und praktischen Wohnhäusern wie in ihren riesenhohen sogenannten Wolkenkratzern zeigt sich dieser eigenartige amerikanische Stil, den man übrigens auch schon an den ebenso schönen wie einfachen und praktischen Möbeln erkennen kann, die jetzt auch in Europa eingezogen sind und allenthalben, zunächst nur für Geschäftsräume, nachgemacht werden. In diesen Dingen, und ich könnte das mannigfaltige hiesige Tischgeschirr hinzufügen, bildet sich der amerikanische Stil aus, von dem die Amerikaner nichts wissen wollen, sobald es sich um etwas anderes als um eine praktischen Zwecken dienende Sache handelt. Sowie sie etwas bauen, das »schön« sein soll, vergessen sie all ihr praktisches Können und jagen irgend einem berühmten europäischen Vorbild nach. So weist kein einziges amerikanisches Kapitol, keine Universität, keine Kirche, kein Rathaus den amerikanischen Stil auf, den wir bei den Wohn- und Geschäftshäusern finden, sondern überall springen uns hier die europäischen Vorbilder entgegen.

So war denn auch auf der Ausstellung in Chicago nichts von amerikanischem Stil zu merken, und ebensowenig merkt man hier in St. Louis etwas davon. Ägyptische, griechische, römische, gotische Reminiszenzen, Erinnerungen aus Renaissance, Barock und Rokoko, alles findet man in den offiziellen Gebäuden, alles, nur nichts Amerikanisches. Wie schon oben gesagt, sind die anscheinend festen Marmormauern aus dünnem Stuck, wie sie es schon in Chicago und in Paris gewesen sind. Während aber in Paris das tragende und haltende Gerüst aus Eisen und Stahl war, mußte man hier Holz nehmen, aus dem sehr triftigen und echt amerikanischen Grunde, daß der Stahltrust bei dieser Gelegenheit ein Riesengeschäft zu machen gedachte und seine Preise zu Ehren der Weltausstellung zur übertriebensten Riesenhöhe aufschraubte. Statt nun das Holz auch außen zur Geltung zu bringen, hat man es ebenso sorgfältig versteckt, wie man es seiner Zeit in Paris mit dem Eisen tat, und das wirkt hier noch komischer und unerfreulicher, weil viele der gewählten Stile von der Holzkonstruktion ausgehen und also sehr gut das offenbare Zutagtreten des Materials vertragen hätten. Es ist nun sehr komisch, wenn über einem Portal ein Tragbalken mühsam mit Stuck und Pappe nachgeahmt ist, während drinnen wirklich ein Balken den Aufbau trägt.

Am unangenehmsten fällt das Verstecken des Materials an dem Gebäude für Forstwesen auf. Die Pariser hatten ganz richtig gefühlt, daß hier eine dem

Inhalte entsprechende Holzkonstruktion angebracht sei, und hatten ein lustiges Holzgebäude errichtet, das sehr vorteilhaft von all den Marmorpalästen aus Pappe und Gips abstach. In St. Louis aber ist auch hier alles verkleistert und vertüncht, und nichts deutet außen auf den Inhalt. Außer den acht Gebäuden des Fächers findet man über das weite Gebiet zerstreut fast noch ebensoviele offizielle und eine große Anzahl halboffizieller oder privater Gebäude. Die Paläste für Ackerbau, Gartenbau und Forstwirtschaft sind in dem geschilderten Plane nicht einbegriffen, die drei Kunstpaläste liegen zwar in der Hauptachse des Fächers, aber oben auf dem Hügel gänzlich hinter dem festlichen Kuppelbaue versteckt und dem Mittelpunkte abgewandt. Das mittlere und größere Gebäude ist ein fester Bau, der nach der Ausstellung als Museum beibehalten werden soll. Auf einem benachbarten Hügel, ebenfalls nicht zu dem Plane gehörig, stehen die in englischer Burggotik errichteten Verwaltungsgebäude, die aus festem Stein gebaut sind, und nach der Ausstellung als Universität dienen werden.

Zu den halboffiziellen Bauten rechne ich die Häuser der fremden Nationen, der amerikanischen Einzelstaaten und der Bundesregierung. Bekanntlich hat das deutsche Reich das Charlottenburger Schloß kopiert und auf den Hügel neben den östlichen Pavillon des Wasserschlosses gesetzt, eine Stelle, die den Mittelplan beherrscht. Auf diese Weise ist es dem deutschen Kommissar gelungen, seinen Bau in den Plan hinein zu schmuggeln, während alle anderen halboffiziellen Bauten abseits liegen und im Zentrum des Ausstellungsgeländes überhaupt nicht gesehen werden. Ob es im übrigen angezeigt ist, für einen solchen Zweck einen alten Bau zu kopieren, oder ob es sich besser empfiehlt, ein ganz neues Gebäude zu entwerfen und aufzuführen, ist eine Doktorfrage, deren Entscheidung mir nicht obliegt. Jedenfalls wäre es für deutsche Kunst und deutsches Kunstgewerbe vermutlich besser gewesen, wenn man sich nicht auf das Kopieren eines alten Baues und alter Saaleinrichtungen beschränkt, sondern den heutigen Künstlern Gelegenheit zum Zeigen ihres Könnens gegeben hätte. Indessen ist der Schaden nicht so groß, wie man in Deutschland fürchtete, und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, daß die am meisten gefährliche Konkurrenz gänzlich versagt hat. Auf die elende Vertretung Frankreichs in allen Teilen der Ausstellung und besonders in der Kunst, wo die Franzosen die ersten sein müßten, werde ich später noch ausführlicher zurückkommen. Jetzt seien nur die Ängstlichen beruhigt, die von dem Ausbleiben der Sezession ein gänzliches Fiasko der deutschen Kunst befürchteten.

Frankreich, England, Holland haben wie Deutschland alte Bauten kopiert, Österreich und Belgien sind die einzigen fremden Staaten, die mit neuem aufwarten, und die Österreicher können sich rühmen, das interessanteste Gebäude der ganzen Ausstellung beigesteuert zu haben. Auf diesen Bau muß ich noch des längeren zurückkommen. Von den amerikanischen Einzelstaaten wie von den Republiken Süd- und Mittelamerikas ist nicht viel zu sagen. Nur Neu Mexiko hat ein hübsches Adobehaus, Washington einen aus riesigen Baumstämmen errichteten, sehr eigenartigen Wigwam, alle übrigen haben die banale Nachahmung irgend eines europäischen Stiles geliefert. Belgiens uninteressanter Hallenbau verdient weiter keine Beachtung, von Österreich und von der inneren Ausgestaltung der Räume in den verschiedenen Gebäuden werde ich in einem zweiten Briefe berichten.

NEUES AUS VENEDIG

Die offizielle Antwort des Sindaco Grimani, Präsidenten der internationalen Kunstausstellung, auf die an ihn gerichtete Denkschrift, von der Mehrzahl der hiesigen Künstlerschaft unterzeichnet, das Verlangen zahlreicher Änderungen in der Organisation der Ausstellungsleitung enthaltend, ist ebenso ablehnend und zurückweisend ausgefallen, wie die in Nr. 25 dieses Blattes mitgeteilte offiziöse Antwort: Das Ausstellungsunternehmen sei eine Kommunalangelegenheit, und nur der Gemeindeverwaltung gegenüber sei man Verantwortung schuldig, nicht aber den venezianischen Künstlern. — Die Künstler behalten sich nun weiteres zu tun vor. Es wird nichts übrig bleiben, als sich ruhig zu ergeben und die Veröffentlichung des diesmaligen Ausstellungsprogrammes abzuwarten, für welches in der Zwischenzeit einige Verbesserungen im Sinne der Künstler versprochen wurden. Keinesfalls ist zu fürchten, daß diese lokalen Vorkommnisse imstande sein sollten, der internationalen Wichtigkeit des Unternehmens zu schaden.

Eine Reihe hervorragender hiesiger Persönlichkeiten haben beschlossen, dem Tragöden und Patrioten Gustavo Modena auf dem Campo SS. Apostoli (der deutsch-evangelischen Kirche gegenüber) ein Marmordenkmal zu errichten. Sie schrieben einen Wettbewerb aus, an welchem sich die Bildhauer Lorenzetti, Botasso, Tamburlini, Michieli und de Lotto beteiligten. Die geringen bis jetzt gezeichneten Beiträge hatten eine größere Zahl von Bewerbern zurückgehalten. Nun ist die Ausstellung der Entwürfe, im ganzen sieben, beendet. Die Beurteilungskommission, bestehend aus Künstlern der Plastik, Trentecoste, Calandra, und Schauspielern, Novelli und Salvini, hat unter Pascolatos Vorsitz das Modell Lorenzettis zur Ausführung einstimmig gewählt. Es zeigt Modena im Begriffe eine Rolle einzustudieren, in lebhafter und sehr guter Bewegung. Am Piedestal ist, von schönen Blumengewinden getragen, auf der Vorderseite die Widmungstafel angebracht, seitlich die Embleme der Schauspielkunst und anderseits solche auf die agitatorische Tätigkeit des ruhelosen Mannes bezüglich. Man kann voraussagen, daß das Standbild dem schönen Platze von SS. Apostoli zur Zierde gereichen wird.

Der Entschluß der Rochusbruderschaft, mit der Restauration von Tintorettos Gemälden einen Anfang zu machen, ist durch die soeben beendete Wiederherstellung der ersten drei Gemälde durch Professor Zenaro von schönstem Erfolge belohnt worden. Man machte den Anfang mit den drei meistbeschädigten Bildern: dem »Eccehomo« über der Türe, dem Christus vor Pilatus rechts und dem Gang nach Golgatha links. Diese Bilder waren in entsetzlichem Zustande. Sie hingen dick verstaubt in Falten in ihren alten Keilrahmen. Nun sind sie neu gefüttert und gereinigt. Die koloristischen Vorzüge des großen Tintoretto kommen nun zur vollen Geltung. Es gereicht Zenaro zum größten Lobe, daß er mit größter Zurückhaltung beim Reinigen verfuhr und in keinerlei Übermalung verfiel. So wird dem Generalton der Bilder nicht die geringste Gewalt angetan. Unbegreiflicherweise fehlt es nicht an Stimmen, welche in

den italienischen Zeitungen von Zerstörung der betreffenden Bilder sprechen. Man komme und sehe! Der Vorurteilslose wird der Wahrheit die Ehre geben.

In der Galerie der Akademie sind zwei kleine neue, vortrefflich beleuchtete Säle eingerichtet worden, in welchen einige der schönsten Gemälde der Sammlung Aufstellung fanden. Johannes in der Wüste von Tizian kommt nun endlich wieder zur vollen Wirkung in neuem schönen Rahmen, sowie das unvergleichliche Bildnis des J. Loranzo, sowie Tintorettos Bildnisse des Dogen Alvise Mocenigo und des Senatoren Capello. Ihnen gegenüber in neuem Rahmen das einzige jugendliche Frauenporträt der ganzen Galerie, jene liebliche Blondine, dem Pordenone zugeschrieben, in schwarzem Samtkleide und ebensolchem in Gold geschlitzten Barett. Im nächsten Raume fand das einzige Venedig überbliebene Venusbild Platz, jene sogenannte Venere Contarini, eine kleine Wiederholung Tizianischer Inspiration, die größeren Kompositionen in Neapel und Petersburg. An der Schmalseite des Saales haben drei Büsten Aufstellung gefunden. Zwei von A. Vitoria, venezianische Nobili darstellend, in der Mitte die wundervolle Arbeit Berninis, die Büste des Kardinals Scipione Borghese, eine der Ahnenbüsten aus dem Spiegelzimmer der einstigen Galerie Borghese, so lange solche noch im Familienpalaste aufgestellt war. Der Gründer der Galerie Borghese muß sich in dieser fremden Umgebung recht fremd fühlen. Da nun die Galerie Borghese Staatseigentum ist, so sollte diese Büste, oder wenigstens deren Kopie, wieder nach Rom zurückgebracht werden und in der vom Kardinal gegründeten Galerie Aufstellung finden. (Beide Büsten, Original und gleichzeitige Wiederholung, wurden seinerzeit von der Regierung der hiesigen Galerie zugewiesen.)

In der internationalen Stadtgalerie im Palazzo Pesaro hat man ebenfalls drei neue Säle eingerichtet. Infolgedessen konnten die 253 Nummern der Sammlung eine bessere Aufstellung finden. Es verteilen sich diese Nummern auf 140 Künstler, welche achtzehn verschiedenen Nationalitäten angehören. Wenig besucht ist diese Galerie, was sie nicht verdient, denn es ist von großem belehrenden Interesse zu sehen, was vom Glanze der Ausstellungen als Extrakt überbleibt. Der Palast ist täglich von 9—4 Uhr geöffnet und Sonntags frei von 9—2 Uhr.

* * *

Durch einen stehengebliebenen Druckfehler heißt es in meinem letzten Berichte aus Venedig, daß die Kirche der Pietà auf der Riva degli Schiavoni ganz »eingerichtet« sei. Es muß heißen »eingerüstet«, denn man erbaut nach dem ursprünglichen Entwurfe Massaris die nie fertig gewordene Fassade. *A. WOLF.*

BÜCHERSCHAU

Frühholländer I. *Die Altarwerke des Cornelis Engebrechtszoon und des Lukas van Leyden im Leidener städtischen Museum.* Herausgegeben von *Franz Dülberg.* Druck und Verlag H. Kleinmann & Co., Haarlem, Holland. 40 M. (2 Lieferungen, ohne Daten.)

Franz Dülberg bewährt sein tiefes Interesse an der holländischen Malerei des 15. uud 16. Jahrhunderts, indem er dem Thema treu bleibt. Er hat nicht, wie das üblich ist, das Gefühl, die Angelegenheit sei mit der Doktorarbeit abgetan. Seiner Dissertation, die 1899 erschienen, namentlich zur Kenntnis des Cornelis Engebrechtsz. sehr ertragreich war, hat er in Zeitschriften mehrere gründliche Arbeiten über Lukas van Leyden folgen lassen, die unserem mageren Wissen zugute gekommen sind, nämlich einen Aufsatz über das Leidener jüngste Gericht im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXII, S. 30), zwei vorwiegend biographische Aufsätze in Oud Holland (XVII, Heft 2 und 3), dann über Holzschnitte in der holländischen Zeitschrift Bouw- en Sierkunst (IV, 1, Verlag von H. Kleinmann & Co., Haarlem), sowie eine Besprechung des vom Germanischen Museum erworbenen Bildes, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, in der Zeitschrift dieses Museums. Schließlich hat Dülberg den Plan zu einer groß angelegten Publikation gefaßt, die die Hauptwerke der altholländischen Malerei umfassen soll. Die beiden ersten Lieferungen liegen mir vor. Mit dem Gesicherten, dem Beglaubigten ist der Anfang gemacht. Die erste Lieferung enthält mit dreizehn sehr großen, vortrefflich gelungenen Lichtdrucken (für wissenschaftliche Zwecke immer noch die einzige empfehlenswerte Technik des Bilddrucks!) die beiden Altäre des Cornelis Engebrechtsz. im städtischen Museum zu Leiden, die zweite Lieferung mit zwölf Tafeln den Altar von Lukas van Leyden mit dem jüngsten Gericht. Nicht allein alle Bilder dieser Flügelaltäre, sondern auch einige Ausschnitte in größerem Format sind abgebildet. Der ausführliche Text enthält nicht viel Neues für den, der des Verfassers ältere Arbeiten kennt, stellt aber höchst nützlich alle Ergebnisse zusammen und erweckt in lebendiger geistvoller Schilderung Teilnahme für die historische Bedeutsamkeit der publizierten Altarwerke. In Aussicht genommen für die Publikation sind die altholländischen Bilder im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Hoffentlich kommt diese Fortsetzung zustande. Die Bilder in Utrecht sind überhaupt noch nicht veröffentlicht, während von den Leidener Altären Abbildungen, wenn auch bei weitem nicht so gute wie in der Dülbergschen Ausgabe, schon vorlagen.

Friedländer.

NEKROLOGE

Der Maler **Karl Christian Andreä** ist am 23. Mai in Helenaberg bei Sinzig, 81 Jahre alt, gestorben. Er war am 3. Februar 1823 zu Mühlheim a. Rh. geboren; von 1839—44 besuchte er die Düsseldorfer Akademie als Schüler Karl Sohns und Schadows. Dann verweilte er jahrelang in Rom, wo er mit Cornelius, Steinle und Overbeck in nähere Beziehungen trat. Einen vorübergehenden Aufenthalt in Deutschland, wo er als Mitarbeiter des Cornelius in Berlin bleiben zu können hoffte, störten die Berliner Unruhen. So ging er wieder nach Rom, wo er das Almosen des reichen Mannes und das der Witwe, Maria bei Elisabeth und anderes malte. Von 1857 an lebte Andreä vierundzwanzig Jahre in Dresden. Hier gründete er den Verein für kirchliche Kunst, der heute noch besteht und eine große Anzahl von Mitgliedern umfaßt. Andreä hat außer einigen Bildnissen, z. B. dem Herman Grimms, fast ausschließlich biblische und religiöse Bilder gemalt, gezeichnet und radiert. So stammen von ihm z. B. die Altargemälde von Oberwiesental, Calbitz, Kunewalde, Lohmen und Malkwitz in Sachsen, zu Fellin in Livland, er malte die Dorfkirche zu Capern in Hannover, ebenso die Chornische zu Rödlitz im Waldenburgischen aus. Ferner lieferte er zahlreiche Zeichnungen, die Hugo Bürkner und A. Gaber in Holz schnitten, z. B. hundert Blatt Darstellungen aus der biblischen Geschichte des alten und des neuen Testamentes (Dresden 1863), Christenfreude in Lied und Bild (Dresden 1863), fünf Bilder zu den ungleichen Kindern Evä von Hans Sachs (Leipzig 1859). Er radierte unter anderen die Wallfahrt nach Kevlaer von H. Heine, den Ritter Harald nach Uhland (1844), das Panorama von Rom während der französischen Belagerung 1849 vom Palazzo Caffarelli aus. Für den Großherzog von Mecklenburg-Schwerin restaurierte er die Glasgemälde in der Kirche zu Doberan. In der Folge zeichnete er viele Kartons zu Glasgemälden, die namentlich in der Anstalt zu Lauringen

a. d. Donau ausgeführt wurden. Nach dem Tode seiner Eltern übernahm Andreä den Familienbesitz bei Sinzig a. Rhein. Auch von hier aus war er noch stark künstlerisch tätig. Namentlich malte er im Dom zu Fünfkirchen in Ungarn, sowie eine Schloßkapelle der Markgräfin Pallavicini, er malte endlich die evangelischen Kirchen in Linz und Neuwied und endlich die Kölner Christuskirche aus. Letztere Arbeit ist — nach der »Kölnischen Zeitung« — sein Hauptwerk.

Gustav Schmidt †. In Dresden ist der ehemalige Kustos und Restaurator der Kgl. Gemäldegalerie, Gustav Ernst Theodor Schmidt, am 22. Mai gestorben. Er gehörte einer alten Malerfamilie an: schon sein Großvater war Maler, ebenso sein Vater, der bis 1863 an der Dresdener Galerie angestellt war, nicht minder seine Brüder und sein Sohn Fritz Philipp Schmidt, der sich namentlich durch seine tief und selbständig empfundenen Wandgemälde in der Jakobikirche zu Dresden einen Namen gemacht hat. Schmidt war 1828 zu Dresden geboren, Schüler der Dresdener Akademie unter Ludwig Richter, Schnorr und Bendemann, das Restaurieren erlernte er von Karl Michael Schirmer († 1876 zu Dresden). Schmidt verstand seine Kunst in ausgezeichneter Weise; er lieferte auch vortreffliche Kopien (z. B. von der Sixtinischen Madonna für die Universitätsgalerie zu Charkow und von Dürers Kruzifixus für König Johann von Sachsen.

PERSONALIEN

Dr. **Adolph Goldschmidt,** der erst unlängst zum Extraordinarius an der Berliner Universität ernannt worden war, ist als Nachfolger Ludwig Justis als ordentlicher Professor der Kunstgeschichte nach Halle berufen worden und hat sein neues Lehramt bereits angetreten.

Frithjof Smith wird demnächst von seinem, seit 1890 innegehabten, Lehrposten an der Weimarer Kunstakademie zurücktreten, dagegen sind die Gerüchte, als wenn Ludwig von Hofmann sein dortiges Amt aufzugeben trachte, unbegründet.

Der Dresdener Landschaftsmaler **Robert Sterl** ist als Lehrer an die Kgl. Kunstakademie zu Dresden berufen worden. Er tritt an die Stelle von Professor Hermann Freye, der in den Ruhestand getreten ist. Freye war ein ausgezeichneter Lehrer; als Maler ist er in den letzten Jahren nicht mehr an die Öffentlichkeit getreten.

Der Fall Pais. Aus Rom wird berichtet, daß der Direktor des Nationalmuseums in Neapel, Professor Pais, abgesetzt worden ist, und daß das Defizit, welches er in seiner Verwaltung hinterläßt, auf 300000 Lire geschätzt wird. Noch vor einem halben Jahre galt die Stellung von Pais als unerschütterlich. Man wagte es nicht, gegen einen Mann vorzugehen, der als Reorganisator des großen Museums von Neapel mehr geleistet hatte, als jemals ein Galeriedirektor in Italien. Jetzt ist er als eines der Opfer des Unterrichtsministers Nasi gefallen. Man hat mit Erfolg versucht, diesen ehrlichen Mann als eine der Kreaturen Nasis hinzustellen, und ihn der Anteilnahme an dem allgemeinen Korruptionssystem dieses Régime zu bezichtigen. Pais ist ein Mann von schnellen Entschlüssen und einer Energie und Willenskraft, wie man sie selten in Italien antrifft. Das einzige Mal, als ich ihm begegnete, fand ich ihn beschäftigt, mit großer »Furia« einen Schrank erbrechen zu lassen, weil der Schlüssel eben nicht zu finden war. Zweifelsohne hat Pais durch Mangel an Vorsicht und Überlegung, auch wohl durch unnötige Schroffheit seines Auftretens viel verschuldet. Es ist mir versichert worden, daß in Neapel auch die besseren Elemente ihm feindlich gegenüberstehen. Von den früheren höheren Museumsbeamten war noch ein einziger übrig geblieben, als ich vor einigen Monaten das Museum besuchte, und die Zeitungen waren angefüllt mit Protesten aller derer, die sich in ihren Rechten und Ansprüchen geschädigt glaubten. Professor Pais ist Norditaliener, und als solcher hat er für die Eigenart seiner neapolitanischen Landsleute wenig Verständnis gezeigt. Man hat ihn leidenschaftlich gehaßt, und leider haben sich auch die Wohlgesinnten von ihm abgewandt. Aber ungeheure positive Leistungen stehen diesen negativen Faktoren gegenüber, Leistungen, welche das Vorgehen der Regierung gegen diesen Beamten als unbegreiflich erscheinen lassen müssen. Der Mann, dem die große Schuldenlast des Museums als Zeugnis für persönliche Unehrenhaftigkeit angerechnet wird, hat es in kurzer Zeit verstanden, sich mit einer Schar zuverlässiger Beamten höherer und niederer Ordnung zu umgeben. Es fiel mir auf, daß alle Kustoden sich weigerten, die kleinen Trinkgelder anzunehmen, die man gewohnt ist in Italien, und vor allem in Neapel, für jede Hilfsleistung anzubieten. Die Konservatoren schienen von dem gleichen Geiste beseelt wie ihr Direktor und man gewann den Eindruck, daß entgegen allem Brauch in Süditalien, hier ungeheuer viel gearbeitet wurde. »Im Winter sind die Tage zu kurz und im Sommer ist es zu heiß« hat einmal ein Beamter eines anderen Museums einem Fremden zur Entschuldigung gesagt, und dieser Ausdruck ist bezeichnend für die Gelassenheit, mit welcher man noch in manchen kleinen Museen und Sammlungen Italiens die Dinge gehen läßt. Professor Pais aber hat Niegesehenes geleistet und zu den großen Ausgaben, die unvermeidlich waren, berechtigte ihn ein lakonischer Erlaß des Unterrichtsministers Nasi, der ihn autorisierte, auszugeben was er brauchte, und nur die Neuordnung schnell zu Ende zu führen. »Ohne Pais hätte man in dreißig Jahren nicht fertig gebracht, was jetzt in drei Jahren geschehen ist,« sagte mir einer der ersten Professoren und Museumsdirektoren Roms. Und wenn man bedenkt, daß ganze Flügel des Museums durchgebaut, daß alle Stockwerke des ungeheuren Baues ausgebaut und im Innern völlig neu hergerichtet wurden, wenn man die herrliche, in ihrer Art einzige innere Einrichtung dieser Säle und Wandelhallen gesehen, dann muß selbst ein Kostenaufwand von einigen hunderttausend Mark gering erscheinen. Die Absetzung von Pais ist ein ernstes Symptom, und es wäre zu wünschen, daß sich auch in Italien gegen einen solchen Gewaltakt ernstlicher Protest erhöbe. Aber das ist nicht vorauszusehen. Eine gerechte Würdigung seiner Verdienste darf Professor Pais eher im Ausland erwarten als in Italien, und vor allem in Deutschland, wo man längst den Wert und die Bedeutung des Mannes erkannt hat. Man darf übrigens auch hoffen, daß es dieser Kampfnatur noch einmal gelingen wird, die Widersacher matt zu setzen und sich selber Recht zu schaffen.

E. St.

ARCHÄOLOGISCHES

Die Ausgrabungen in Gordion. (Siehe die Vornotiz, »Kunstchronik« Spalte 460, über die Ausstellung der Funde im Berliner Museum.) Die alte Stadt Gordion oder Gordeion war nach Plinius (h. n. V. 42) einst die Hauptstadt Phrygiens; aber ihren Weltruf verdankt sie doch nur Alexander dem Großen und dem genial gelösten gordischen Knoten. Schon im Jahre 1893 hatten Körte und Naumann die Reste einer uralt vorgriechischen Niederlassung gerade an dem Punkte gefunden, wo die wichtigste moderne Handelsstraße von Ancyra nach dem Westen, die deutsche anatolische Eisenbahn, das Tal des Sangarios (heute Sakaria) schneidet. Schon damals zweifelten die beiden Gelehrten nicht, daß diese Ruinenstätte das lang gesuchte Gordion sei (Körte, Kleinasiatische Studien,

Athen. Mitt. 1897, S. 1 ff.); aber erst vom 8. Mai bis 26. August 1900 konnten dank der Unterstützung eines kunst- und wissenschaftsfreundlichen Mäcens bei dem Dorfe Pebi Ausgrabungen von den Brüdern Körte gemacht werden, deren Resultate im »Archäologischen Anzeiger« 1901 gegeben wurden. Und jetzt liegt als Ergänzungsheft V des Jahrbuchs des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts ein stattlicher Band von 240 Seiten mit 235 Abbildungen im Text, 3 Beilagen und 10 Tafeln vor »*Gordion*«, in dem Gustav und Alfred Körte (Rostock und Basel) die Ergebnisse der Ausgrabung im Jahre 1900 ausführlich veröffentlichen, von der zu beherzigenden Ansicht ausgehend, daß es mit dem Ausgraben allein nicht genug ist, daß ebenso wichtig die wissenschaftliche Verarbeitung der Funde ist. Der Band ist demjenigen gewidmet, dem im Tode die Huldigung gewährt werden darf, welche er im Leben sich verbeten hatte: Friedrich Alfred Krupp war der unbekannte Mäcen. — Obwohl die ausschlaggebenden Beweise, die Inschriften, dafür fehlen, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß Gordion die Trümmerstätte bei Pebi ist. Der Stadtumfang ist viel zu groß zu einer vollständigen Freilegung; man grub hauptsächlich bei dem Südwestende des südöstlichen Hügels. In der tiefsten Schicht, ungefähr sechs Meter unter der heutigen Oberfläche, lagen älteste Wohnhäuser, die dann einem größeren Gebäude mit Giebeldach, aus Luftziegeln mit Holzgebälk erbaut, Platz gemacht haben. Zur äußeren Verzierung desselben hatten architektonische Terrakotten gedient, von denen sich 53 Fragmente fanden — Stirnziegel, Sima, Platten zur Wandverkleidung, welche eine Hirschjagd, Stier und Löwe, Antilopen tragen, ferner ein Palmettenband, Kacheln mit Schachbrettmuster u. s. w. Diese Terrakotten sind wohl in den Anfang des 6. Jahrhunderts zu setzen und sie ähneln den an den phrygischen Felsfassaden nachgeahmten, deren ganze eigentümliche Verzierungsweise wirklichen, mit Kacheln bekleideten Gebäuden nachgebildet ist (Exkurs I der Körteschen Publikation behandelt die phrygischen Felsdenkmäler). Es ist kein Zweifel, daß dies Gebäude ein Heiligtum ist, und seine bescheidene Größe hindert nicht, den berühmten gordischen Zeustempel in ihm zu sehen, obwohl der Beweis dafür fehlt: die Hauptsache war seine Altertümlichkeit, und er brauchte weder groß noch schön zu sein. Die in dem Stadthügel gefundene einheimische Tonware weist eine gleichmäßige sich stetig verbessernde Technik von der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. an auf; einheimische treffliche Buccherogefäße, die mit Kochsalz in der Hitze glasiert waren, wurden bis zum 4. Jahrhundert fabriziert. Griechische Importware zeigt sich erst vom 6. Jahrhundert an; der Torso einer Sirene von Stein mag das Firstakroterion des Tempels gekrönt haben. Von einer Ringmauer ist am Stadthügel keine Spur gefunden worden; wahrscheinlich war bei der ursprünglich bäuerlichen Niederlassung gar keine vorhanden. — Wichtige Funde und interessante kulturhistorische Resultate ergab die Ausgrabung von fünf Grabtumuli, die je für einen vornehmen Toten bestimmt waren; von den Leichen waren drei beigesetzt, zwei verbrannt. Es konnte klar beobachtet werden, daß der Wechsel in der Bestattungsart während des 6. Jahrhunderts erfolgte, indem Zurichtungen in Grab I erkennen ließen, daß man zuerst begraben wollte und dann verbrannte, und in Grab V ein Brandgrab gefunden wurde, das eine jetzt aus den Bruchstücken zusammengesetzte attische Kleinmeisterschale mit der Aufschrift Ergotimos und Klitias enthielt, die bekanntlich die berühmte Florentiner Françoisvase verfertigt haben, und eine andere, wahrscheinlich aus der Werkstatt des Ergotimos stammende (s. Tafel 7 u. 8). Das Innenbild der ersteren zeigt drei sich im Wasser lustig tummelnde Delphine und einen schwimmenden Fisch im runden, ganz davon ausgefüllten Feld. — Im Tumulus III fand sich eine von Holzgebälk gestützte, von Ost nach West orientierte Grabkammer (3,70 auf 3,10 m, auf 1,90 m Höhe). Die Balken waren, wie die im botanischen Institut zu Rostock durch P. Falkenberg untersuchten Reste ergaben, aus dem schon im Altertum als unverwüstlich bekannten und noch jetzt da vorkommenden Baumwachholder (Juniperus excelsa). In der Grabkammer stand ein Holzsarkophag, der Tote trug ein Lederkoller mit Bronzeblechbuckeln; Linnenreste wurden untersucht und ergaben blaue und rote Färbung vor der Verwebung und zwar indigoblau und indigorot, ohne daß man aber mit Sicherheit Pflanzenindigo annehmen kann (darüber ein pharmakologisch-physiologischer Anhang von R. Robert). Als Beigaben hatte der Tote, der höchstwahrscheinlich ein Priester war (p. 213), 43 bronzene Bogenfibeln, einen Bronzekessel von 2,68 m Umfang und 60 cm oberen Durchmesser, kleinere Becken, Kessel, Schöpflöffel, Schalen. In dem Bronzekessel war ein für sieben Personen bestimmtes Service verpackt, im ganzen 42 Gefäße, darunter bemalte geometrischen Stils (Tafeln 2, 3, 4), ferner Bierschöpfer eigentümlicher Form mit Siebtülle und treppenartigen Absätzen im Ausguß, damit die Gerste nicht mit ausfließt. Denn Bier — Gerstenwein, wie ihn die Griechen nannten — war das phrygische Nationalgetränk, und auch ein anderes den Griechen unbekanntes Produkt, die Butter, war in einer Amphora in dem Grabe vertreten. So hatte der Tote alles bei sich, was er zum behaglichen Leben bedurfte; es waren auch geringe Reste von Holzgegenständen (Kline und Stühle) vorhanden, gut erhalten ist aber nur der Griff des Deckels des Braukessels, eine holzgeschnitzte, archaische 0,09 m hohe Tiergruppe, ein Löwe, der ein Lamm vom Kopf an verzehrt (Tafel 5). Tumulus IV war ähnlich. Diese beiden Tumuli sind ins 7. Jahrhundert v. Chr. zu setzen, die griechische Ware fehlt; dieselbe fand sich in Tumulus I, II und V. In Tumulus II ließen Elfenbeinverzierungen (Kymation, Mäander- und Flechtband, Sterne), von einem Sarkophag herrührend, Buchstabenmarken erkennen, die auf Sekyon oder Korinth als Herkunftsort schließen lassen, dort kommt der Buchstabe X allein vor (p. 116). Korinth war ja die alte Vermittlerin zwischen Orient und Griechenland. Das Hauptstück in Tumulus II war ein Salbgefäß aus orientalischem Alabaster, dessen Oberteil eine reichgeschmückte Göttin, vermutlich Kybele, vorstellt, welche einen Löwen mit beiden Händen an dessen vier Beinen hält (Tafel 5). Ähnliche Gefäße weist Etrurien auf (Grotta d'Iside der Nekropolen von Vulci, Cervetri, Sovana, das Würzburger Museum besitzt ebenfalls zwei derartige Alabastra); Lepsius setzt sie in die 26. ägyptische Dynastie (663—525), sie sind wohl ägyptisch-griechisches Fabrikat aus Naukratis. — Das Körtesche Buch behandelt im ersten Kapitel die Geschichte Phrygiens, im zweiten die Topographie von Gordion, es bringt wichtige Resultate über Totenkult und Bestattungsarten; die Ausgrabungen haben ein besseres Verständnis der phrygischen Felsfassaden erschlossen, den großen Wohlstand des Landes unter den Merinnaden gezeigt und den griechischen Einfluß durch Import im 6. Jahrhundert. Die altheimische Kultur, wie sie der Tumulus III bezeugt, war mustergültig in Keramik, Holz- und Metalltechnik. Cyprischer Einfluß war sicher vorhanden. *M.*

Zur Deutung der Ostgiebelstatuen vom Parthenon. Trotzdem jene alte allegorisierende Interpretation, welche in den Ecken der Darstellung der »Geburt der Athene« im Ostgiebel des Parthenon Moiren und Horen verlangt, schon oft bekämpft worden ist, da man sich sagen mußte, daß doch eigentlich allein die großen olympischen Götter bei diesem großen Akte anwesend zu sein hätten, hat man

doch in Ermanglung anderer sicherer Deutungen nicht von ihr gelassen. Nachdem Petersen für den herrlichen Jüngling, der lässig auf Pantherfell und Mantel gelagert ist, durch die analoge Gestalt des bekannten piraeischen Schauspielerreliefs die Bezeichnung als Dionysos wohl begründet hatte, lag es nahe, neben ihm, wie auch im Ostfriese, Demeter zu suchen. Aber einen greifbaren äußeren Anhaltspunkt für die innerlich wohl begründete Deutung, daß die beiden vom linken Ostgiebel des Parthenon nach dem British Museum gebrachten sogenannten Horen Demeter und Kore sind, bringt erst jetzt der Leipziger Archäologe Franz Studniczka in dem eben erschienenen Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts (ausgegeben am 20. Mai), nachdem seine Deduktionen einem kleineren Kreise auf dem Festblatte zum Winckelmannfeste des Leipziger archäologischen Seminars schon bekannt geworden waren: die attische Kunst stellt, von seltenen Ausnahmen abgesehen, nur Demeter und Kore auf Cisten (Mysteriencisten) sitzend dar. Und Studniczka hat an der Hand trefflicher Photographien nachgewiesen, daß die beiden Göttinnen im British Museum auf *Κιβωτοί*, kistenförmigen Höckern, sitzen. Wenn die Horen fallen, so haben die drei Moiren auch nichts mehr bei der Geburt der Athene aus dem Haupte ihres Vaters Zeus zu suchen. Alles spricht dafür, daß das wunderschöne, göttlich träge hingegossene Weib, das in dem Schoße der anderen Göttin ruht, Aphrodite, auf ihre Mutter Dione gelehnt, ist. Gerade so wie im Giebel ist ja auch auf dem Ostfries Aphrodite auf der anderen, der rechten, Seite zu finden: im Fries, der Gigantomachie der Ostmetopen und dem Giebel nahmen dieselben Gottheiten ungefähr dieselben Stellen ein. Über diese Göttertopographie, die auf die Lage der maßgebenden Heiligtümer zum Parthenon in der Hauptsache gegründet sein mag, stehen in der Zukunft noch ausführliche Erörterungen des Leipziger Archäologen in Aussicht. Vorerst hat er die Horen und mit ihnen die Moiren wohl mit Sicherheit aus dem Ostgiebel des Parthenon vertrieben.

M.

VEREINE

Verband deutscher Kunstvereine. Der Vorstand des sächsischen Kunstvereins hat nunmehr die übrigen deutschen Kunstvereine aufgefordert, sich über den Beitritt zu dem Verband deutscher Kunstvereine zu entscheiden. Nach den Satzungen soll der Verband »die Beziehungen der verbündeten Vereine pflegen durch regelmäßige allmonatliche Mitteilungen des Vorstandes über das Ausstellungsgut der Vereine und durch regelmäßige Zusammenkünfte der Vereinsvertreter zur Erörterung und Beschließung über gemeinsame Angelegenheiten. Ferner sollen die Vereine die Beförderungskosten für ausgestellte Kunstwerke nach denselben Grundsätzen berechnen. Die verbündeten Vereine wählen aus den Vorständen der größeren Kunstvereine alle zwei Jahre auf dem Verbandstage einen Hauptvorstand, der den Verband vertritt. Der jährliche Beitrag jedes Vereins wird nach seiner Einnahme aus Mitgliederbeiträgen berechnet. Im Falle der Auflösung verfügt die letzte Versammlung der Vertreter der verbündeten Kunstvereine über das etwa vorhandene Vermögen des Verbandes, jedoch nur zugunsten der Kunst.« — Es wird sich nun erweisen, ob die deutschen Kunstvereine geneigt sind, auf Grund dieser Satzungen sich zu einem Verband zusammenzuschließen. Die Fassung der Satzungen regt die Frage an: Was sind gemeinsame Angelegenheiten der deutschen Kunstvereine? Sollen die Beschlüsse der Vertreterversammlung unbedingt für alle Vereine bindend sein? Sind nur einstimmige Beschlüsse bindend? Oder welche Mehrheit ist notwendig?

Aus dem soeben erschienenen Jahresbericht des **Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen** ist zu ersehen, daß im vorigen Jahre 19500 Mark für öffentliche Knnstwerke ausgegeben worden sind (unter anderem Beihilfen zur Ausmalung des Rittersaales in Schloß Burg und der Schifferbörse in Ruhrort), für 42000 Mark wurden 56 Kunstwerke zur Verlosung unter die Mitglieder angekauft.

KONGRESSE

Die Tagung des **kunsthistorischen Kongresses** in Straßburg ist auf den 22. bis 24. September festgesetzt worden. Es ist dadurch für die Beteiligten gleichzeitig eine Verbindung mit dem Besuche des Tages für Denkmalpflege in Mainz — 26. und 27. September — ermöglicht.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Aus **Florenz** erfahren die Tageszeitungen, daß dort ein in viele kleine Stücke zerbrochenes Terrakottarelief mit einer Auferstehung gefunden worden ist, das unzweifelhaft ein Werk Verrocchios sei; ob dieses »unzweifelhaft« standhält, bleibt für uns abzuwarten.

SAMMLUNGEN

Für die **Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden** wurden aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung folgende fünf Gemälde aus der Dresdener Kunstausstellung 1904 erworben: Bildnis einer hessischen Bäuerin von Karl Bantzer, Dresden; Waldtal von Wilhelm Steinhausen, Frankfurt a. M.; Landschaft von Toni Stadler, München; Auf dem Heimweg (Schafherde) von Heinrich Zügel, München; Motiv an der Ilm von Theodor Hagen, Weimar. Für die Pröll-Heuer-Stiftung hat der akademische Rat der Kgl. Kunstakademie das Vorschlagsrecht; die Vorschläge müssen dem König zur Genehmigung vorgelegt werden.

In **Gent ist das Museum der schönen Künste** soeben eingeweiht worden. Inmitten eines prächtigen Parkes erhebt sich das mit aller Vornehmheit von dem Architekten Rysselberghe, dem Bruder des bekannten Malers, errichtete Gebäude. Das Museum beherbergt eine Sammlung alter und moderner, im wesentlichen belgischer Meisterwerke.

AUSSTELLUNGEN

Auch die **Berliner Nationalgalerie** veranstaltet jetzt noch eine nachträgliche Schwind-Ausstellung, zu der es ihr gelungen ist, außer ihren eigenen Schätzen eine ganze Reihe wertvoller Stücke zusammenzubringen, so unter anderen Ritter Kurts Brautfahrt aus Karlsruhe und die sieben Raben aus Weimar.

Der **Badener Salon**, den der Direktor Th. Schall alljährlich in dem Konversationshaus zu Baden-Baden geschmackvoll zusammenbringt, ist wieder eröffnet worden. Thoma, Trübner und ihre ganze Karlsruher Gefolgschaft sind gut vertreten und dieses Mal besonders auch Berlin mit Menzel, Liebermann, Hofmann und Leistikow an der Spitze. Vom Auslande haben sich die großen französischen Impressionisten Monet, Pissarro u. s. w. eingestellt, neben denen eine Reihe Belgier, Holländer, Schotten, Spanier und Italiener stehen.

VERMISCHTES

In einer französischen Zeitung ist zu lesen, daß **Carolus Duran**, der Nachfolger Gérômes auf dem Sessel der akademischen Unsterblichen, sich dahin geäußert habe,

daß er bei seiner Antrittsrede seinem Vorgänger nicht das übliche Lob zu spendieren in der Lage wäre; denn das einzige, was er an Gérômes Leistungen schön fände, wäre, — — daß er endlich gestorben sei.

In der Münchener »Allgemeinen Zeitung« findet sich ein Aufsatz des Herrn Karl Lahm, der zur Gründung eines »**Deutschen Salons**« **in Paris** auffordert. Der Verfasser meint, daß der französische Markt der deutschen Kunst zu erobern wäre, wenn man durch selbständiges Vorgehen die Unterdrückung, die deutsche Einsendungen in den französischen Salons erführen, zu durchbrechen suchte. Soweit uns die Pariser Verhältnisse bekannt sind, dürfte es schwer halten, im Gegensatz zu den maßgebenden einheimischen Kunstdiktatoren und der nationalen Presse ein derartiges Unternehmen erfolgreich einzubürgern.

Das **Kunstgewerbehaus in München** wird gegenwärtig umgebaut und es ist zu hoffen, daß durch Hinzufügung eines großen Oberlichtsaales und geschickte Raumeinteilung dem gegenwärtigen Raummangel abgeholfen wird.

In diesen Tagen hat die **Kunstakademie in Karlsruhe** das Fest ihres fünfzigjährigen Bestehens feiern können, das sich um so intimer und reizvoller gestaltete, als der Großherzog, unter dessen Fürsorge einst vor fünfzig Jahren die neue Schöpfung entstand, ihr heute noch als Schützer zur Seite steht. Bei dem Festakte gedachte der Großherzog besonders Wilhelm Schirmers, des ersten Direktors der Anstalt. Aber außer dem Landesherren selbst ist niemand mehr aus der damals wirkenden Generation am Leben. Die Akademie hat durch eine Ausstellung von Werken lebender und verstorbener Karlsruher Künstler das Jubiläum gefeiert.

Dr. Paul Hartwig, der bekannte, in Rom lebende, Archäologe hat **Feuerbachs hauptsächlichstes weibliches Modell** entdeckt und bei der alten Frau vieles interessante briefliche und zeichnerische Material des Meisters.

Zehn Bildhauer, an ihrer Spitze Alphonso Canciani, haben gegen das Komite für das **Kaiserin Elisabethdenkmal** in Wien Schadenersatzklage erhoben. Den Grund zur Klage erblicken die Kläger in der Verteilung von fünf statt sechs Preisen. Ihre gemeinsamen Ansprüche beziffern sich auf 11000 Kronen. Sie sind abgewiesen worden.

Florenz. Die Firmen Alinari und Brogi haben die Gelegenheit der Sieneser Ausstellung benutzt und zahlreiche Neuaufnahmen gemacht, über die sie separate Kataloge vorlegen. Erfreulich ist, daß relativ zahlreiche Stücke der Goldschmiedearbeit — der Glanzpunkt der Sieneser Ausstellung — reproduziert sind. Die Firma Brogi hat bei dieser Gelegenheit auch die sienesischen Bilder in anderen italienischen Sammlungen und Kirchen zum Teil neu aufgenommen, ebenso eine hübsche Kollektion sienesischer Zeichnungen aus den Uffizien (Sodoma, Vanni, Salimbeni und anderen) zusammengestellt. Der gleiche Verlag hat auch zahlreiche Photographien nach den kleinen Bronzen im Bargello und nach den Bildern der Carrandsammlung ebenda herstellen lassen.

Wie für die letzte Pariser Weltausstellung, so hat sich auch für die diesjährige in St. Louis die **deutsche Reichsdruckerei** besonders angestrengt. Das Hauptstück ihrer Ausstellung bildet die nach vieljähriger Arbeit endlich glücklich vollendete Ausgabe des Nibelungenliedes mit Sattlers Illustrationen (gegenwärtig auch im Lichthofe des Berliner Kunstgewerbemuseums ausgestellt). Sehr schön und bemerkenswert ist auch der Katalog, den die Reichsdruckerei über ihre Ausstellung herausgegeben hat und der wiederum ein typographisches Vorlagestück für sich selbst bedeutet; er verdankt seine künstlerische Form dem trefflichen H. E. v. Berlepsch, der sich bemüht hat, das Satzbild jeder Seite durch eingestreuten Zierat zu füllen und zu beleben. Die Zurückhaltung, mit der das geschehen ist, und die dadurch erzielte künstlerische Wirkung verdienen alles Lob.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 30. 8. Juli

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 12. August. — Der Kunstmarkt erscheint erst wieder am 15. Juli.

DIE KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Die kunsthistorische Ausstellung, welche Düsseldorf vor zwei Jahren veranstaltet hatte, gab eine Übersicht über die kirchliche Kunst des frühen und hohen Mittelalters am Rhein, mit der Beschränkung auf die Groß- und Kleinplastik und das Kunstgewerbe jener Zeit. Raummangel verbot damals die Übersicht auch auf die Malerei auszudehnen. Dies wird von der diesjährigen Ausstellung nachgeholt und zwar in glänzender Weise. Das Thema ist absichtlich möglichst umfassend formuliert: Man begnügte sich nicht mit den Bildern der altrheinischen und altwestfälischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts, sondern hat zeitlich und geographisch stark übergegriffen. Eine reiche, über 100 Nummern zählende Sammlung von Miniaturkodexen gibt eine seltene und vielseitige Übersicht über die rheinische Buchmalerei des 9. bis 16. Jahrhunderts. Der kölnischen Malerschule tritt die mittelrheinische, oberrheinische und niederrheinische Malerei zur Seite; auch die Altniederländer sind in einigen charaktervollen Proben vertreten. Vor allem aber sollte diese Ausstellung dem altgehegten rheinischen Privatbesitz Gelegenheit geben, seine Truhen zu öffnen und seine reichen Schätze zu zeigen; Bestände, die, wie bei einer kulturell so bevorzugten Provinz leicht erklärlich, den deutschen Durchschnittsbesitz weit überbieten, und dank des am Rhein früh erwachten Sammlertriebes teilweise direkt bis in die Blütezeit der vlämisch-holländischen Schule des 17. Jahrhunderts zurückreichen. Diese dritte Abteilung bot insofern besonderes Interesse, als sie viel Verstecktes, Unbekanntes und Seltenes ans Licht zog.

Einige Zahlen über die Aussteller werden eine Vorstellung von der Mühe geben, die es kostete, das alles herbeizuschaffen. 85 private Besitzer, 28 Kirchen, 23 Museen und Bibliotheken hatten ihre Schätze hergeliehen; im ganzen waren nicht weniger als 136 Stellen zu bearbeiten. Die Privaten hatten 372 Bilder beigesteuert; also durchschnittlich 4,5 Bilder geschickt. Von diesen Sammlern stand der Herzog von Arenberg aus Brüssel mit 37 Nummern quantitativ und qualitativ obenan; ihm folgte der Hamburger Konsul Weber mit 34 Nummern. Die etwas einseitige Sammlung des verstorbenen Düsseldorfer Malers Werner Dahl zählte 27, die des Freiherrn von Brenken in Wewer 24 Nummern. Hervorragend waren die 21 Bilder des Fürsten Salm-Salm zu Anholt und die 19 Stücke, die Frau von Carstanjen aus Berlin gesandt hatte. Geographisch greift die Ausstellung insofern über das Rheinland herüber, als sie die am Rhein gesammelten, aber jetzt verzogenen Bilder mit vorführt. Die öffentlichen Sammlungen hatten nur ausnahmsweise, und zwar nur die fernen (Berlin, Dresden, Freiburg), beigesteuert. Dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum hatte man kein Stück entlehnt, da die geschlossene Darbietung der altrheinischen Schule in den Sälen dieses Museums nicht verzettelt werden durfte und diese Galerie jedem Besucher Düsseldorfs ohne weiteres erreichbar war. Den Besitzern, die mit so viel Selbstlosigkeit ihre kostbaren Schätze sandten, gebührt großer Dank; fast alle haben der klug vorbereiteten Bitte entsprochen. Der spiritus rector der Ausstellung, Professor Paul Clemen in Bonn, darf mit stolzer Genugtuung auf das gelungene Werk blicken. Vergleicht man das von ihm Zusammengebrachte mit ähnlichen Gruppen der letzten Ausstellungsjahre, oder mit den heurigen Ausstellungen der primitiven Franzosen und Altsienesen, so muß man Düsseldorf den Vorzug geben. Reichhaltigkeit, Qualität und Rarität wird auch der Verwöhnteste dieser Sammlung zusprechen müssen.

Eine Lücke freilich fand sich auch in dieser Fülle. Derjenige, welcher gehofft hatte, die noch immer streitigen Punkte der altkölnischen Schule, die auch Aldenhoven der Diskussion lassen mußte, würden hier ihre Erledigung finden, wurde ein wenig enttäuscht. Das hier in Frage kommende Material war klein und meist bekannt. Nur die Stephan Lochnerfrage trat durch die Konfrontierung seiner Madonna aus dem Kölner Diözesanmuseum mit der Straßburger Tafel des Konrad Witz und Schongauers Kolmarer Madonna lebhaft hervor. Denn nun wurde klar, was der vom Bodensee stammende Maler aufgab, als er nach dem Rhein pilgerte und wie schnell er in die weichere Typik der Kölner Schule einlenkte.

Vielleicht ist aber gerade aus dieser Verbindung die Größe dieser Veilchenmadonna zu erklären, die — von ihrer Eigenart abgesehen — sich qualitativ neben dem Besten des Flémallemeisters sehen lassen kann. Dessen heimliches Wirken spürte man allerorten; namentlich auch Konrad Witz muß ihm Entscheidendes zu danken haben. Von den Kölner Quattrocentisten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war der Meister des Marienlebens durch sechs Bilder, am besten durch den Altar der Frau Dr. Virnich (Bonn), vertreten; man hätte trotzdem gewünscht, die von Nikolaus Cusanus gestiftete große Tafel aus Cues auch hier zu sehen. Der Meister der Lyversbergschen Passion fehlte; dagegen war der Anonymus des Bartholomäusaltars und der Severinmeister breit ausgestellt, ebenso der Sippenmeister, dem freilich manches zugewiesen war, was sich zu widersprechen schien. Der Meister der Glorifikation Mariä war durch zwei Bilder, beide einst in kölnischem Privatbesitz, jetzt in Aachen und Worms, gut repräsentiert.

Für die Forschung war die *altwestfälische* Gruppe (34 Nummern vom 13. bis ins 16. Jahrhundert reichend) wichtiger als die 83 Kölner Bilder, die sich auf die Zeit 1330—1520 verteilten. Leider war zu Pfingsten das Hauptstück der frühesten westfälischen Kunst, ein thronender Nikolaus mit den drei der Schande entrissenen Töchtern des Konsuls, Klerikern und Stiftern, von Meister Konrad von Soest um 1402 gemalt, noch nicht angekommen. Dagegen war die Eigenart des Liesborner Meisters und seiner Schule (namentlich in Nr. 118 aus der Höhenkirche in Soest), vor allem aber die Bedeutung der Brüder Viktor und Heinrich Dünwegge eingehend zu kontrollieren. Acht große Bilder der Dünwegge, darunter der von beiden gemeinsam ausgeführte große Altar aus Dortmund, boten die Handhabe, diesen temperamentvollen, wenn auch bisweilen geistlosen Westfalen näher zu kommen und vielleicht den Anteil der Brüder zu scheiden. Bei diesem Bemühen ergaben sich aber statt der gesuchten vier sechs Hände; denn die Tafeln 121 und 122 ließen sich koloristisch mit den anderen Bildern nicht vereinigen. Am bedeutendsten, auch inhaltlich besonders reizvoll, erschien mir das Gerichtsbild: Eidesleistung vor dem Schöffengericht, das sich gegen alle Salomo- und Traianbilder der Altniederländer charakteristisch abhebt. Das um 1520 für die Weseler Ratsstube gemalte Bild verzichtet auf alle Historie und Symbolik und führt uns mitten in die Tätigkeit westfälischer Gerichtsbarkeit. Man glaubt dies Bild dem älteren Bruder zuschreiben zu sollen. Der Kappenberger Altar wäre dann Eigentum des Heinrich Dünwegge. — Wie die altkölnische Schule in der Porträtistenfamilie der Bruyn ihren Abschluß findet, so endet die westfälische bei den Bildnismalern to Ring (Ludger d. ä. und j. und Herrmann). Hier wie dort ist es nicht eine Porträtkunst, die Zukunft hätte haben können; hier wie dort bezeichnet sie mehr den Abschluß vergangener, als den Anbruch neuer Tage. Aber die Gegenüberstellung dieser Kölner und Münsterer Porträts war äußerst lehrreich: In der Kunstübung des rheinischen Capua ist alles weich, harmonisch, reichlich staffiert und innerlich leer; beim Westfalen dagegen geistlose Nüchternheit, verbunden mit scharfer Charakteristik und lebendiger Detailfreude.

Die *niederrheinische* Schule, die in Orsoy, Rees, Cleve, Xanten, Calcar geblüht hat, darf als Konkurrent der Kölner und westfälischen Gruppe, ja als markante Gruppe gelten, wenn man den Holländer Jan Joest von Haarlem, der 1505—1508 für den Schnitzaltar der Nikolaikirche in Calcar die Flügel malte, in diese Schule einrechnen will. Diese Flügel, mit 18 evangelischen Szenen, die ich mit vielen anderen hier zum erstenmal sah, stehen in ihrem Realismus, ihren Beleuchtungseffekten, ihrer einheitlichen Farbenstimmung und landschaftlichen Entwickelung weit über allem, was Köln damals (um 1500) anzubieten hat. Freilich melden sich hier schon die ersten Liebhabereien der romanistischen Schule. Das Wesendonksche Bild des Pfingstfestes gab der Katalog auf Scheiblers Vorschlag demselben Meister, wogegen mancher Widerspruch laut wurde. Im allgemeinen ist der Katalag, welchen Dr. Firmenich-Richartz in Bonn verfaßt hat, der auch die erste Liste der wünschenswerten Bilder aufstellte, sehr zu loben. In den Zitaten ist bisweilen eine kleine Gereiztheit Berlin gegenüber zu spüren. Bei den Bildern des 17. Jahrhunderts ist er allzu knapp; im übrigen konnten die Beschreibungen bisweilen kürzer sein. Sehr dankenswert ist der Nachweis der Provenienz, der überall, wo es möglich war, nachgewiesen wurde.

In der *mittelrheinischen* und *oberdeutschen* Gruppe gab es so hervorragende Meisterwerke wie die schon erwähnten Bilder des Konrad Witz (Katharina und Barbara) und Martin Schongauers (Madonna); außerdem aber noch mehr als eine Überraschung. So stellte sich ein Jünglingsbildnis aus der Sammlung des Großherzogs von Hessen als ein echter Dürer heraus, der in den neunziger Jahren gemalt sein muß und Ähnlichkeiten mit dem Münchener Oswalt Krell zeigt. Dagegen dürfte das, von Thode einst ebenfalls Dürer zugeschriebene Porträt der Sammlung Holzhausen-Frankfurt eher Hans Baldung Grien gehören, wie schon F. Hark vermutete. Altdorfer, Cranach, Beham, der Meßkircher Meister, G. Pencz waren vertreten; vor allem aber trat der Meister von 1480 (Hausbuch, Amsterdamer Kabinett) mit sieben großen Tafeln als interessante individuelle Persönlichkeit hervor. Das erst kürzlich von Aachen nach Dresden verkaufte Bild der Beweinung Christi, noch mehr der Freiburger Altar, ließen diesen mittelrheinischen, durch Schongauer beeinflußten, zwischen 1466 und 1505 tätigen Meister als das Haupt der damaligen Frankfurt-Mainzer Schule erscheinen; der aus seinen Zeichnungen und Stichen bekannte höfische Grundton klang in dem »Liebespaar« aus Gotha wieder zierlich, wenn auch etwas manieriert durch. Holbein war nur in einer Wiederholung des Porträts von Thomas Morus (1527, Original in London bei Huth; eine andere Wiederholung im Prado) und nicht so vertreten, wie man es in dieser Umgebung wünschen mußte.

Der Besitz der Gegenwart an altniederländischen

Bildern war in Brügge so glänzend vorgeführt worden, daß Düsseldorf hier nur eine Nachlese zu bieten hatte. Unter den von Brügge her schon bekannten Bildern war das Kleinod dieser Abteilung, das Porträt von Quinten Massys aus der Sammlung Secrétan, das heute der Fürst Liechtenstein in Wien besitzt. Im ganzen waren die Altniederländer bis 1520 durch 52 Bilder vertreten. Ich hebe hervor das kleine graziöse Bild, der in einer gotischen Halle thronende Petrus aus der Eyckschule (Heyl-Darmstadt), ein Flügelaltärchen vom Meister der Himmelfahrt Mariä (Bock-Aachen), den heiligen Hieronymus von Memling (früher Sammlung Schubart, jetzt Bachofen-Burckhardt, Basel; er wurde mit Unrecht bezweifelt); dann eine thronende Madonna des Marinus van Roymerswale (von Twickel-Stovern), die schönen Landschaften Patiniers aus der Wesendonkschen Sammlung in Berlin und zwei Dreikönigsbilder Henris met de Bles (Fürst zu Wied und von Groote-Kitzburg). Dazu kamen dann noch 20 Altholländer (das heißt bis 1579), von denen aber keiner an Jan Joest heranreichte. Leider fehlten noch zwei Porträts von Jan Schorel. Das Porträt Nr. 208 aus der Sammlung von der Heydt war schwerlich ein eigenhändiger Anthonys Mor.

Unter den sonstigen Bildern des 15. Jahrhunderts waren das kostbarste und diskutierteste die beiden Tafeln des Franzosen Simon Marmion aus der Sammlung des Fürsten Wied. Es war besonders freudig zu begrüßen, daß diese mit letzter Feinheit ausgeführten Tafeln eines aus der Buchmalerei hervorgegangenen Altfranzosen in Düsseldorf und nicht in Paris ausgestellt waren. Sie bildeten einst die Langseiten eines Reliquienschreins in der Art desjenigen in Brügge; die Schmalseiten befinden sich in der Londoner National Gallery. In der Glut der Farben, der Feinheit des Details selbst in der altniederländischen Schule ihresgleichen suchend, boten diese die Legende des heiligen Bertin ausführlich und umständlich vortragenden Bilder vollendete Proben einer Miniaturkunst, die zwar keine Momente des Ausgreifens enthält, aber in solcher Bescheidung eine seltene Höhe erreicht. Das intimste war ein mit Totentanzfresken ausgemalter Klosterhof, der sich als Hintergrund durch zwei Szenen zog; unbeschreiblich stimmungsvoll und überzeugend die Poesie dieser Klosterhallen schildernd.

Unter den *Italienern* erregte die gleichfalls der Neuwieder Sammlung angehörende, einst in Kassel und Malmaison befindliche »Leda« der Leonardoschule das größte Interesse. Zwar ist das Bild nicht ersten Ranges; es schien mir auch nicht eine Arbeit Giampetrinos, wie der Katalog annahm, sondern in der Landschaft durchaus flandrisch und in den Fleischtönen härter und kühler als dieser sensitive Mailänder sonst malt. Das Motiv der im Schilf knieenden, von ihren Vierlingen Kastor, Pollux, Helena, Klytämnestra umgebenen Leda entspricht der Sodoma zugeschriebenen Zeichnung in Chatsworth. In den vielen Repliken wird Leda meist stehend neben dem Schwan geschildert (Hannover, Sammlung Oppler; Paris, Sammlung Rozière; Borghese-Rom); dagegen hat Müller-Walde bereits Leonardos eigenhändige Zeichnung einer knieenden Leda publiziert. Er setzt das Original in die Zeit um 1504, während der Katalog an die Mitte der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts denkt und diese Bilder als Huldigungen an Ludovico Moro auffaßt, der damals mit Zwillingen beschenkt wurde. — Ein Tizian zugeschriebenes Porträt des Dichters Clément Marot (1495—1544) wurde von anderen Callisto Piazza zugewiesen, der aber erst 1524 geboren ist. Auch die Taufe von Nr. 245 auf Sebastiano del Piombo läßt sich schwerlich rechtfertigen; man denkt an Pontormo oder Bacchiacca. Ein sehr interessantes geistreiches Bild des Domenico Theotocopuli hatte Karl Justi hergeliehen, die Entkleidung Jesu auf dem Kalvarienberg, eine Replik des 1579 für die Kathedrale in Toledo gemalten Bildes. Das Quattrocento war durch eine in den Farben auffallend herbe Madonna von Filippino Lippi (oder Raffaellino del Garbo?) aus der Sammlung G. Martins-Kiel und einen bezeichneten büßenden Hieronymus des Marco Zoppo vertreten.

Von den *Vlamen und Holländern des 17. Jahrhunderts* einen ungefähren Überblick zu geben, verbietet der Raum. Es waren 33 vlämische und 120 holländische Bilder; in den letzteren kamen die eigentlichen Perlen der rheinischen Sammler zum Vorschein. So war Rembrandt mit neun Bildern aus allen Perioden vertreten; gänzlich neu war eine kleine, aber sehr stimmungsreiche Landschaft, die mit den um 1638 und 1640 gemalten Landschaften (Krakau, Boston, Amsterdam, Braunschweig, Oldenburg, Earl of Northbrook) zusammen geht; der glückliche Besitzer ist Freiherr von Kettler auf Schloß Eringerfeld. Dann hatte Henry Thode ein signiertes und 1631 datiertes Bild »Der barmherzige Samariter führt den Verwundeten in die Herberge« gesandt, das sich trotz anfänglicher Zweifel ebenfalls als echt erweisen dürfte. Das von der Amsterdamer Ausstellung her bekannte herrliche Landschaftsbild beim Fürsten Salm Salm zu Anholt mit den beiden mythologischen Szenen des Aktaeon und der Kallisto von 1635 (mit Saskias Porträt), die schöne Darbringung im Tempel aus der Sammlung Weber (um 1630), die Heilung des alten Tobias beim Herzog zu Arenberg von 1636, die goldig wie eine Bronze leuchtende »alte Frau« bei Götz Martius und zwei Bilder der Sammlung Carstanjen (es fehlte deren Porträt des Predigers Sylvius) waren die Hauptstücke. Diese Bilder hingen zumeist in den oberen Sälen, wo einzelnen Sammlern Sonderkojen überwiesen waren, so daß sich eine stille, höchst anziehende Konkurrenz ergab zwischen den Sammlungen Carstanjen, Herzog von Arenberg, Fürst Salm Salm-Anholt, Freiherr von Heyl, Konsul Weber. Der Herzog von Arenberg schoß doch wohl den Vogel ab; sein Mädchenkopf des sonst nicht vertretenen Jan van der Meer, sein feiner glänzender Pieter de Hoogh, sein frischer Frans Hals, Bilder von Jan v. d. Heyden, Potter und Capelle seien hervorgehoben. Aber auch die Sammlung Carstanjen bot glänzendes: vor allem ihren herrlichen A. Cuyp, zwei Gegenstücke von Frans Hals, den bedeutendsten Hobbema der Ausstellung, Bilder von J. v. Ruisdael,

Steen, Capelle, Vlieger, Wynants, Wouwerman und die beiden erwähnten Rembrandts. Von gut vertretenen Meistern dieser Schule erwähne ich noch Ferd. Bol (ein großes Regentenstück beim Fürsten Wied), J. M. Molenar (zwei Bilder; das eine fälschlich Es. Boursse signiert), Brekelenkam, J. G. Cuyp (die köstlichen 33 Wochen alten Zwillinge der Sammlung Weber), A. de Gelder, Jan van Goyen (fünf Bilder zwischen 1632 und 1642), den seltenen Hackaert (zwei Bilder), Frans Hals mit neun Bildern, darunter drei Genreköpfe, aus den Jahren 1624 bis in die Spätzeit), Jan Livens, Metsu, P. Moreelse, A. v. d. Neer (vier Bilder), die beiden Ostade, Palamedesz, die drei Ruisdaels mit neun Bildern, Terborch (hervorragend vertreten in fünf Nummern, darunter zwei große Staatsbilder vom Friedenskongreß in Münster) und A. v. d. Velde. Zeitlich nach oben schloß die Übersicht mit D. Chodowieckis Bild der Familie Calas im Kerker (Großherzog von Hessen) und dem delikaten Porträt Jos. Reynolds (Besitzer R. Suermondt-Aachen).

Über die 98 Bilderhandschriften, welche eine lückenlose Übersicht über die rheinische Buchmalerei des 9. bis 16. Jahrhunderts geben und durch eine von Dr. Haseloff geliehene photographische Ausstellung ergänzt werden, bin ich nicht imstande, anders als summarisch zu berichten. Es sind vorhanden 1 irische Handschrift, 5 karolingische, 13 ottonische des 10. Jahrhunderts, 20 aus dem 11. Jahrhundert, 18 des 12. Jahrhunderts, nur 4 aus dem 13. Jahrhundert, 11 aus dem 14. Jahrhundert, 26 aus dem 15. und 11 aus dem 16. Jahrhundert. Als besondere Cimelien gelten der Adakodex, ein Aachener Evangeliar des 9. Jahrhunderts, das Evangeliar Ottos III. aus Aachen, der Codex Egberti, der Echternacher Evangelienkodex, ein angelsächsisches Evangeliar des 11. Jahrhunderts mit Federzeichnungen (Herzog von Arenberg), der Codex aureus Epternacensis und ein lateinischer Psalter von 1239. Die steigende, im 15. Jahrhundert die Höhe erreichende Pracht dieser Buchkunst ließ es wieder zum Bewußtsein kommen, wie hochentwickelt die Kunst war, die durch Gutenberg den Todesstoß empfing. Das letzte Buch, das in Düsseldorf ausgestellt ist, stammte von 1531 — also aus der Zeit, in der die letzten Schreiber und Illuminatoren resigniert Feder und Pinsel für immer niedergelegt haben.

Wir schließen mit dem herzlichen Dank für so reiche Gaben; er gilt den Besitzern und vor allem den Männern, die diese seltene Fülle vereinigt haben. Möchte die Konfrontation so vieler versteckter und verstreuter Kunstwerke der Forschung reiche Früchte bringen. *PAUL SCHUBRING.*

HEIDELBERGER BRIEF

Von den Zuständen auf unserem Schlosse Näheres zu hören, dürfte nach den Nachrichten der letzten Zeit allgemein interessieren. Die Wiederhellung des Friedrichsbaues ist vollendet; diejenige der Ruine des Otto-Heinrichsbaues ist beschlossene Sache! Man wird sich nur noch über das Modell auseinandersetzen, das der Restaurierung des letzteren zugrunde gelegt werden soll[1]). Dem erstgenannten Bau ist sein Zauber schon unwiederbringlich genommen worden. Mit machtloser Betrübnis stehen wir vor ihm und müssen sehen, was man ihm angetan hat, was aus ihm geworden ist. Und jetzt rüstet man sich, auch die Hand an jenes andere, noch wundervollere Gebilde zu legen, um jene Schöpfung vergangenen Kunstgeistes, die, man möchte sagen, langsam wieder in die Natur, aus der sie mit bildender Hand einst genommen, zurückgefallen war. In diesen Naturprozeß, in dem sich das ewige Gesetz des Werdens und Vergehens so eindrucksvoll ausspricht, will man mit willkürlicher Gewalt eingreifen, um ein zweckloses Neues, dem Alten vermeintlich gleiches, dahinzusetzen.

Zu den vielen Protesten gegen diese Absicht brauchen meine Zeilen kaum noch einen neuen hinzuzufügen: genug Stimmen von vollerem Klang, genug Namen von größerem Gewicht sind in die eine Wagschale gelegt worden, um die andere mit den so verschwindend wenigen derjenigen, die für den Wiederaufbau und die Neueinrichtung von ihrer Hand sich ins Zeug legen, in die Höhe empor zu schnellen. Auch weitere öffentliche Klagen sind hinzuzufügen kaum noch mehr vonnöten, nachdem das Bewußtsein von der trübseligen Bedeutung des Beginnens und die Trauer darüber, schon in den weitesten Kreisen des deutschen Volkes wach geworden ist. Es soll hier nur von dem berichtet werden, was jetzt am und im Friedrichsbau zu sehen ist, mit der offen bekannten Absicht, deutlich mit dem Finger darauf zu weisen, als auf ein, nicht wieder gut zu machendes zwar, jedoch als auf das warnendste und abschreckendste Beispiel, vor dessen Wiederholung am Otto-Heinrichsbau wir, so wollen wir doch noch unbeirrt hoffen, gnädig bewahrt werden möchten! Den zähen Widerstand der Vielen gegen die noch zäheren Wenigen gilt es noch weiter anzuspornen.

Also: Der Friedrichsbau ist »wiederhergestellt« und neueingerichtet! Der Kurfürst und Pfalzgraf könnte morgen wieder seinen Einzug halten, und — würde sich entrüsten über die Karikatur seiner ehemaligen Wohnung. Ihm ist's erspart; wir sollen's dulden. Mit neuen Wänden, Decken, Böden, Tapeten, Türen, Fenstern, Kaminen u. s. w. sind sämtliche Gemächer wieder versehen, als ob sie morgen wieder bezogen werden sollten. Für wen? Für die Fremden, denen gezeigt werden soll, »wie's in der deutschen Renaissance ausgesehen hat«. Sie haben eifrigst studiert, die Meister dieser Neueineinrichtung; und vor lauter Kenntnissen konnten sie sich nicht genug tun, ihr Wissen anzubringen, alle die Formen und Motive zu zeigen, ja zu häufen, die sie als der Renaissance eigen kennen, in mehr oder manchmal auch minder großer Stiltreue. Eine verwirrende Fülle von Dekorationen umgibt uns da jetzt; in hundert aufdringlichen Farben und Formen ist ein verschwenderischer, aber falscher Reichtum angehäuft, ein

1) Siehe die Notiz in der »Kunstchronik« vom 3. Juni 1904, Spalte 441 f.

üppigster, protziger Luxus vorgetäuscht worden, wie wir nicht annehmen wollen und dürfen, daß er dem Geschmack des Kurfürsten und seiner Besucher entsprochen habe. Für wen alles das? Doch nur für die Fremden, welchen gezeigt werden soll, »wie es in der deutschen Renaissance ausgesehen hat«, oder vielmehr, denen vorgespiegelt wird, es habe so ausgesehen. Haben wir nicht genug Stätten, wo wir das zeigen können? Sagen uns die unzähligen Originale in den Museen nicht alles, was wir brauchen? Ja, ist nicht das bescheidenste Zeugnis des Kunstfleißes jener Epoche, das sich in der kleinsten Provinzsammlung aufbewahrt befindet, ungleich sprechender als diese theatralische Schaustellung eines äußerlich glänzenden, innerlich leeren, dazu zum Teil einfach geschmacklosen Gepränges? Wenn wirklich eine genügende Anzahl echter alter Stücke hätte zusammengebracht und in diesen Räumen verteilt aufgestellt werden können, läge die Sache allenfalls ein wenig anders. Nun aber hat man sich einerseits aufs Kopieren verlegt, andererseits aber der eigenen »schöpferischen« Phantasie vertraut; beides in ganz wahlloser Art und Weise. Was sollen wir z. B. dazu sagen, wenn wir da in einem Zimmer die getreue Kopie eines, wenn auch an sich prächtigen Kachelofens des alemannisch-schweizerischen Stiles finden, mit der »Kunst«, jenem originellen Anbau zum Sitzen und Wärmen? Die so hübsche und reichhaltige Sammlung von alten Öfen im Germanischen Museum zu Nürnberg, die jedem Besucher desselben in vertrauter Erinnerung ist, hat herhalten müssen, um die Zimmer des Pfalzgrafen bei Rhein in seinem demolierten, aber wieder aufgebauten Palast von neuem mit — Kopien von Öfen zu versehen. Ich erinnere mich nicht, wie das Original in Nürnberg in der Farbe gehalten ist, vermute aber, daß es schlicht und ruhig bloß seine einfach grün-glasierten ornamentierten Kacheln darbietet, wie das denn auch die an sich geschickt und hübsch gemachte Nachahmung so aufwies. Hier angekommen und für nicht genügend auffallend erachtet, hat der Ofen dulden müssen, gewisse seiner Ornamente zur Hervorhebung über der Glasur noch mit einer grellen Vergoldung versehen zu bekommen. Daß die Wiederholung eines anderen dieser Öfen, wenigstens die eines solchen, der aus dem ebenfalls pfälzischen Schloß Neuburg stammt, ist, will uns im Grunde auch nicht viel sagen. Reste eines dritten Ofens, der irgendwo im badischen Oberland gefunden sein soll, eine Anzahl bemalter, mit figürlichen Darstellungen und Sprüchen versehener Platten hat man hergenommen, sich die nötige Anzahl der fehlenden in derselben Art herstellen lassen, um von neuem wieder einen Ofen daraus zu konstruieren, der ein Zimmer des längst verstorbenen Fürsten heizen soll (denn es heißt, sie ließen sich alle heizen, diese Stücke).

Doch mit solchen Kopien und Wiederherstellungen begnügten sich die Restauratoren nicht. Sie gefielen sich, wie gesagt, auch in Neuschöpfungen eigener Phantasie. Da wurde denn »im Geiste der Alten« Neues gebildet; da wurden ganze Skulpturen und Gemälde erfunden. Unter anderen Umständen würde man sagen, sie wurden — gefälscht. In der Tat werden alle die Durchschnittslaien und die weniger Gebildeten bei den üblichen flüchtigen Führungen durch die Kustoden, in dieser Hinsicht einen durchaus unklaren und trügerischen Begriff erhalten, nicht wissen, was sie »Echtes« und »Nichtechtes« gesehen haben, und so mit einer regelrechten Täuschung entlassen — die Kenner und Gebildeten aber mit einer empörenden Enttäuschung. Zwischen die Kopien und die vielen »Neuschöpfungen« (die in der weitaus überwiegenden Mehrzahl sind) mischen sich nämlich hier und da auch alte Stücke, vornehmlich einige alte Gemälde, von denen ein paar der Heidelberger städtischen Altertümersammlung, andere dem großherzoglichen Besitz entnommen sind, die meisten indessen, ich weiß nicht wo, aufgekauft wurden, darunter höchst zweifelhafte übertünchte Bilder und eine Reihe ziemlich minderwertiger Porträts, von denen niemand weiß, wen sie vorstellen und was sie also hier sollen. (Was für zweifelhafte Persönlichkeiten können da vielleicht von den jetzigen Besuchern für kurfürstliche Ahnen und Verwandte genommen werden!)

Doch wandern wir ein wenig weiter in diesen Räumen umher. Treten wir in die Schloßkapelle ein, welche bekanntlich das ganze hochgewölbte Erdgeschoß des Friedrichsbaues einnimmt. Auf dem Hochaltar ragt ein großes Bild, die Taufe Christi darstellend, das auch in früheren Zeiten dort gestanden hat. Es ist gemalt von Antoni Schoonjans, einem Schüler des Erasmus Quellinus, also einem Enkelschüler des Rubens; ein nicht ganz uninteressantes Gemälde, auf das hier nebenbei aufmerksam gemacht werden mag. Jedermann wird zugeben, daß es also einer Schule entstammt, die mehr wie irgend eine andere mit ihren Erzeugnissen durch ihre barocke Art Aufsehen erregt, ja die Augen an sich zieht. Hier und jetzt tut dieses umfangreiche, alte Original nicht die mindeste Wirkung; seine barocke Art wird übertönt, nein überschrieben von allen den Formen und Farben, mit denen man die an sich einfache kleine Kirche ausgestattet hat. Alles ist in bunten Farben grell bemalt und mit vielfachem Stuck- und anderem Ornament überladen. Mit Wehmut kann man nur mehr die alten Abbildungen des Inneren dieser einfachen und doch fürstlichen Schloßkapelle, etwa in Sauerweins Publikation, betrachten, mit den, wenn auch nicht ästhetisch vollkommenen, so doch ganz wirkungsvollen einfachen Architekturformen, die jetzt unter einem Wust von Dekorationen verschwinden. In die Seitenkapellen hat man ein paar irgendo erstandene, unglaublich schlechte und bedeutungslose andere Ölgemälde gehängt, darunter eine minderwertige Kopie nach Rubens' »Samson und Delila«. In einer kleinen Nische seitwärts aber entdeckt man eine Nachbildung eines Florentiner Robbiareliefs, die Madonna in einem Fruchtkranz zeigend, das zur Erhöhung der dekorativen Pracht dort eingefügt worden ist, vorher aber dem modernen »Wiederhersteller« und seiner Phantasie hat zu Hilfe kommen müssen, indem es ihm als

Vorbild diente. Die Früchte nämlich des üppigen Kranzes sind kopiert und zum Schmuck eines Schlußsteines an einem der Netzgewölbe oben verwendet worden; in greller bunter Bemalung ein paar Äpfel, Birnen und Trauben da oben hängend, gewissen modernen Erzeugnissen in bemaltem Marmor der Florentiner Fremdenindustrie ähnelnd, nur schlechter. — Schon außen wird man auf die Pracht dieses Kapelleninneren vorbereitet: auch an den Außenseiten der Portale sind Farben, Gold und Silber nicht geschont worden. Die Haupttüre, die zum Schloßhof hinausführt, ist pechrabenschwarz angemalt, mit dunkelgrünlichem Mittelfeld und grell sich in Vergoldung davon abhebenden, stark in Holzrelief hergestellten Dekorationen, darüber als Füllung ein reiches schmiedeeisernes Gitter in verschiedenen Farben. Die kleinere Türe im Durchgang zum Schloßaltar zeigt Blau und Silber mit goldenem Klopfer und Drücker. So ist auch der zarte maurische Zusammenklang des roten Sandsteins mit dem Grün der auf dem Schloßhof gedeihenden Vegetation gestört worden, der sonst einzig das Auge erfüllte.

Steigen wir dann aber zu den beiden oberen Stockwerken, so entfaltet sich uns dort in den »Wohnräumen« der ganze Prunk. Hier hängen jene Bilder, steht die Sammlung von Öfen und Kaminen, und hier hat sich die gekennzeichnete Dekorationslust ausgelebt. Den Gemächern der mittleren Etage hat man wenigstens bloß einfach getünchte Wände, schlichte Fußböden und nicht allzu reich gestaltete Kassettendecken als Umgebung für die mächtigen Kamine oder Kachelöfen gegeben; in denen der obersten aber glänzen kostspielige Seidendamasttapeten, buntfarbig eingelegte, Marmorarbeiten imitierende Fußböden, unglaublich überladene Stuckdecken mit vielfachen und vielfarbigen Reliefdekorationen, zum Teil mit allegorischen Figuren, ja in einem Raum mit großen plastischen Darstellungen des heiligen Georg und der Szene der Ermordung des Holofernes von geradezu schülerhafter Ausführung. — Überall gibt es die prächtigsten Türen mit Holzskulpturen und eingelegten Arbeiten aus wertvollen Hölzern; wieder eine ganze Sammlung von Punkstücken, übrigens meist an sich vorzüglich gearbeitet. Überhaupt hat man den Eindruck, daß im rein Handwerklichen hier das Allerbeste von tüchtigen Meistern geleistet worden ist; woraus man dann den Trost schöpfen mag, daß auch in unserer Zeit ein wackeres Können noch vorhanden ist, welches zu solchen Aufgaben gedingt und nach solchen Plänen zu arbeiten veranlaßt zu sehen man allerdings darum nur um so betrübender finden wird.

In den Korridoren gibt es Bilder zu sehen, Hirschgeweihe und natürlich, nach altgewohnter Restauratorenart, in die Fensterscheiben eingesetzt die ganze Reihe buntgemalter Wappen alter pfälzischer Städte. An der einen Schmalwand des unteren Ganges aber sieht man in Stuckrelief einen Hirsch mit aufgesetztem natürlichen Geweih, in Lebensgröße aber steifster Unlebendigkeit modelliert. Von ähnlicher Kunst- und Stillosigkeit sind alle die biblischen Figuren, welche auf die Seitenwände der Fensternischen desselben Flures gemalt sind. Im oberen Korridor entdeckt man als Hauptschmuck der bunten Decke .in Stuckreliefs Wiederholungen von Wappen früherer pfälzischer Kurfürsten und ihrer Gemahlinnen, wie sie an anderen Bauten des Schlosses angebracht zu sehen sind, so daß es also den Anschein hat, als ob Friedrich IV. und seine Werkmeister sich auch schon aufs Kopieren verlegt hätten.

Und was ist mit den wenigen Originalkunstwerken geschehen, die der Friedrichsbau noch besessen hat? Im ersten Stockwerk war ein prächtiges Korridorportal erhalten mit reichem plastischen Schmuck, besonders anziehend durch zwei hübsche trompetenblasende Puttengestalten, auf dem Gebälk stehend. Um dasselbe dem funkelnagelneu glänzenden Ensemble des übrigen anzupassen, hat man es auch dick mit Farben überstrichen. Der Reiz des Originals ist diesem köstlichen Werk völlig genommen. Uneingeweihte werden es jetzt auch für eine der vielen Imitationen, die sich ringsum dem Auge aufdrängen, halten. — Wie man das Äußere des Baues hergerichtet hat, ist schon seit einiger Zeit allgemein bekannt geworden. Was ist aber aus den Statuen geworden, welche ehemals die Fassade schmückten, allen den alten Kurfürsten und ihren sagenhaften Ahnherren, die da, teils mit zerschossenem Rumpfe, teils noch tapfer aufrecht sich haltend, mehr fast wie alles andere Symbole der Schicksale des Schlosses und seiner Geschichte gewesen waren? An ihrer Stelle füllen jetzt die Nischen hellschimmernde, glatte Kopien. Bei dem »glänzenden« Eindruck des hergerichteten Ganzen wurden sie mit ihrem verwitterten, so beredt beschädigten Aussehen offenbar für störend erachtet. Man hat sie nicht von neuem verankert und im übrigen verwittern lassen. Generationen hätten sich vielleicht noch an ihnen erfreuen können; — ja, wenn auch nur eine bloß: es wäre besser wie jetzt, wo eigentlich kein Mensch mehr etwas von ihnen hat. Sie haben nämlich in einen viel zu kleinen Raum des Ruprechtbaues wandern und sich dort dichtgedrängt in einer Masse in Reih und Glied hintereinander aufstellen müssen, derart, daß jetzt der Beschauer dicht vor ihnen steht und nur erschrickt vor ihrer Plumpheit und der Disproportionalität ihrer Körperteile mit den zu kurzen Beinen. Für die Untensicht und die Wirkung von der Höhe herab berechnet, können sie einzig und allein von ihrem alten Standort irgend welchen Eindruck machen und waren sie dort — in ihrer Art treffliche Bildwerke, die sie sind — ja in der Tat von vorzüglicher Wirkung. Nur die trefflich gearbeiteten Köpfe kann man jetzt etwas genauer betrachten, das heißt soweit sie nicht in die hinteren Reihen dieser kleinen Truppe gesteckt worden und von den vorderen verdeckt sind. Ihnen schließt sich eine zweite Truppe von Statuen, ebenso rekrutenmäßig in demselben Raum aufgestellt, an: die heruntergenommenen und auch schon durch Kopien ersetzten Figuren des Otto-Heinrichsbaues! Schon ist die erste Hand auch an dieses Kleinod gelegt worden!

Die Herrschaft der Kopien und der Imitationen

hat auf dem Heidelberger Schlosse begonnen. Die Originale werden künstlich und pietätlos ihrer Wirkung, die sie immerhin noch eine geraume Zeit lang hätten ausüben können, beraubt. Die ergreifende Sprache der Ruinen ist erstickt worden. Der Zauber ist mit ehrfurchtsloser Gesinnung ohne Scheu gebrochen worden. Von wem?

Die Namen und die Persönlichkeiten der Künstler, denen wir so viele Herrlichheiten alter Kunst zuschreiben dürfen, sind uns meist in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt. Die Restauratoren und die Imitatoren, die uns mit den neuesten Taten auf dem Schloßhügel zu Heidelberg beglückt haben, sorgten dafür, daß es der Nachwelt mit ihnen nicht so erginge. An auffallenden Stellen in den geschilderten neuerschaffenen Innenräumen haben sie zum Teil lange Inschriften mit ihren Namen angebracht, einige ebenfalls als Imitationen »altdeutscher« Reimereien abgefaßt. Diese Sprüche sind für den Geist des ganzen Unternehmens so charakteristisch, daß sie hier dem Publikum zu allgemeiner Kenntnisnahme mitgeteilt werden mögen. Unter dem oben erwähnten und gewürdigten großen Hirsch in Stuckrelief steht zu lesen, halb lateinisch, halb deutsch:

»W. Füglister Undobonensis omnia opera in Stuck und Marmor fecit.«

Über dem Ausgang der Wendeltreppe, die zum obersten Geschoß führt, spannt sich ein gänzlich überflüssiges, reich gearbeitetes und bemaltes schmiedeeisernes Gitterwerk, welches — eine ganz sinnlose Spielerei — eine in die Augen fallende Windfahne (im verschlossenen Raum) trägt mit der Inschrift:

»maister Karl Weiss v. Karlsruhe hat g'macht all kunstreich schlosserei in diesem hauss.«

In einer Fensternische erfahren wir:

»Nic. Dauber aus Marpurg war der mahler in dissem baw.«

Dann aber die Hauptinschrift über der Tür eines der Prachtgemächer, in folgende unvergleichliche Verse gebracht:

»Was man in diesem hause
von Schreiners kunst erschaut
nach alter Meister regel
ist es mit Fleiss erbaut.
Carl Schaefer gab des Werkes
Visirung an die Handt
ihm half *Roger,* sein Schueler,
der *Slawski* ist genandt.
Der Brüder *Himmelheber*
ihr künstlich schreinerey
braucht all's hinauszuführen
der jahre zweymahl zwey.«

Mir scheint, der pfälzische Kurfürst, dessen Wohnräume wiederhergestellt zu haben, hier vorgetäuscht wird, würde sich solches Beginnen seiner Meister gründlich verbeten haben. So sehr auch mir selbst ein persönlicher Verdacht in dieser Hinsicht fern liegt, so kann ich mich doch nicht der Besorgnis erwehren, daß viele Besucher des alten (neuen) Schlosses diese Inschriften unwillkürlich für Auswüchse moderner Reklamesucht halten. Mit aufrichtiger Betrübnis jedoch erfüllt mich folgende Reimerei, die ebenfalls in Intarsia über einer Tür zu lesen ist:

»Die Koenigliche Hoheit war
Von Baden es vor Tag und Jar,
Die da gebot, dies Hauss allhier
Moeg aufferstehn in alter Zier,
Allwie die Vaeter es gekannt
Bevor es brach des Feindes Hand.
Von Friedrich, ihm des Landes Herrn
Halt Gottes Huld jed Unheil fern.«

Der Name unseres hohen Herrn sollte mit diesem Unternehmen nicht mehr in Verbindung genannt werden. Wir alle wissen und erkennen es dankbar an, daß des edlen Großherzogs Sinn von dem Wunsche erfüllt ist, für unser Schloß zu sorgen. Für diese Mißgeburt jedoch ist sein Wunsch und sein Gedanke nicht als Vater auszugeben; für die sind diejenigen einzig verantwortlich und nunmehr einer freien Kritik ausgesetzt, die hier haben schalten und walten dürfen.

Dr. A. PELTZER.

ST. LOUISER AUSSTELLUNGSBRIEF

Die Ausgestaltung der Innenräume auf der Weltausstellung ist nur da interessant, wo das deutsche Reich und Österreich in Frage kommen. Die Amerikaner, Franzosen und Engländer haben in dieser Hinsicht noch alles zu lernen. Die Deutschen haben in ihrem Nationalhause einige von Schlüter eingerichtete Barocksäle aus dem Charlottenburger und dem Berliner Schlosse kopiert, die Franzosen begnügen sich in ihrer Trianonkopie mit einer einzigen modern eingerichteten Ecke, die aber auch nicht besonders interessant ist, und beschränken sich im übrigen auf das Zeigen möglichst vieler verkäuflicher Gegenstände. Im französischen Hause sind die Erzeugnisse der Staatswerkstätten, also Porzellan aus Sèvres, Gobelins, Drucke der Chalkographie, Medaillen und Plaketten der Münze, ausgestellt. Auf das Arrangement ist nur sehr wenig oder gar keine Rücksicht genommen. Einige mit Wand- und Deckengemälden geschmückte Räume sind Leuten wie Dubufe und noch mittelmäßigeren Malern überantwortet worden, die nicht das geringste Recht haben, im Auslande als Vertreter der französischen Kunst zu erscheinen. Zum Glück war von der letzten Pariser Weltausstellung noch ein gutes dekoratives Bild, Besnards »Glückliche Insel«, vorhanden, das man dann ziemlich geschickt zur Ausschmückung einer Wand benutzt hat. Überall wo sich die französische Kunst in St. Louis zeigt, staunt man wieder und wieder über die grenzenlose Unfähigkeit des Leiters dieser Abteilung. Durch das Ausbleiben der jüngeren deutschen Künstler war den Franzosen die denkbar günstigste Gelegenheit geboten, sich in der Herrschaft über den amerikanischen Kunstmarkt dermaßen festzusetzen, daß von einer deutschen Konkurrenz überhaupt nicht mehr die Rede gewesen wäre. Die deutschen Künstler haben also das große Glück, die Franzosen das Unglück gehabt, daß die französische

Abteilung mit allem Unverstand eingerichtet wurde, womit man je ein Land regiert hat.

Der Mann, der das für Frankreich zu besorgen hatte, versteht entweder nicht das mindeste von Kunst, oder er hat sich aus persönlichen Gründen zur Aufnahme einer Unmenge schlechter und mittelmäßiger Sachen verstanden. Und beim Einrichten der Räume wie beim Hängen der Bilder ist es dann ganz greulich zugegangen. Doch darüber werde ich später noch etwas eingehender berichten. Hier sei nur erwähnt, daß in dem großen Garten des französischen Hauses dreizehn Skulpturen von ebensovielen Bildhauern stehen. Für jeden, der auch nur die oberflächlichste Kenntnis von der gegenwärtigen französischen Plastik hat, wird die Namenliste der hier vertretenen Künstler genügen, um eine Idee von der Art zu erhalten, wie die Franzosen ihre Kunstausstellung arrangiert haben. Vertreten sind hier außer dem bekannten Tierbildner Gardet und dem ebenfalls geschätzten Hippolyt Lefebvre die Herren Perron, Varenne, Mühlenbeck, Laoust, Mathet, Mengue, Bareau und die Damen Brach, Debienne, Moris und Demagnez, außer Bareau, der den Viktor Hugo für die Stadt Paris geschaffen hat, lauter unbekannte Leute, die ihre Unbekanntheit verdienen.

Die Engländer haben in ihrem Nationalhause eine Reihe Zimmer mit neuen Kopien alter Möbel eingerichtet. Irgend ein moderner frischer Zug ist hier nicht zu spüren, sowenig wie im deutschen Hause. Die Belgier haben zwei oder drei alte und ebensoviele moderne Zimmer eingerichtet, ohne daß dabei irgend etwas Bemerkenswertes herausgekommen wäre. Die Japaner, die in Paris eine so herrliche Ausstellung gemacht hatten, beschränken sich hier wie die Chinesen auf das Vorführen von billiger Marktware, und die Italiener haben in ihrem Nationalhause eine Art Ruhmeshalle eingerichtet, die den ganzen Bau einnimmt und in ihrer gänzlichen Leere sehr an das römische Pantheon erinnert. Von den Holländern, deren kleines Häuschen eine alte holländische Stube mit wirklich altem Hausrat an geschnitzten Möbeln, Delfter Geschirr u. s. w. enthält, ist als Merkwürdigkeit zu berichten, daß sie sich schon sehr amerikanisiert haben, um die ebenfalls in ihrem Hause gezeigte Kopie der Rembrandtschen Nachtwache rühmend »als das größte Bild in der Weltausstellung« anzuzeigen.

Von allen Nationalhäusern ist das österreichische bei weitem das interessanteste, außen wie innen. Die Fassade ähnelt etwas dem Hause der Wiener Sezession, denn obgleich die Sezession als solche überhaupt nicht ausstellt, ist ihr Einfluß hier doch allenthalben zu spüren, und sowohl der Architekt Baumann wie die raumschmückenden Künstler, denen die Einrichtung im Innern und die Bemalung der Außenwände zu danken ist, sind Sezessionisten im besten Sinne des Wortes, also moderne Künstler, welche die Ergebnisse älterer Kunstrichtungen modern auszubauen und anzuwenden verstehen. Österreich hat seine bildende Kunst im Nationalhause untergebracht, und selbstverständlich überließ man den Künstlern die Gestaltung ihrer Räume. Außer drei Empfangssälen, die man zuerst betritt und die von dem Wiener Hoflieferanten Sandor Jaray sehr geschmackvoll eingerichtet sind, und drei weiteren Sälen, die dem Eisenbahnministerium übergeben sind, enthält der Bau sieben Räume für Kunstgewerbe und Kunst.

In den Empfangsräumen sind allerlei kostbare Hölzer, Onyx, irisierendes Glas mit dem Fußbodenbelag in reiche Harmonie gebracht. Der größte Raum, den man nach dem Durchschreiten der Kanal- und Eisenbahnausstellung betritt, enthält die Ausstellung sämtlicher österreichischen Fachschulen und wird durch einen mächtigen Kamin mit weit vorspringenden Armen aus graugrün gebeiztem Eichenholz gegliedert. Alle Schränke, Tische und Sitze sind aus dem nämlichen Holze, mit dem ein lodenfarbiger Teppich sehr gut zusammengeht. Links gelangt man aus diesem Raume zu den Polen, weiterhin zu den Tschechen. Der polnische Saal ist der am wenigsten vornehm und distinguiert eingerichtete. Die vier großen Entwürfe zu Kirchenfenstern von Mehoffer, welche die Ecken ausfüllen, geben ihm etwas Buntes, das von den olivengrünen Wänden und dem blaugrauen Teppich nicht herabgestimmt wird. Mehoffers schon in Paris gesehene Tänzerin und einige bekannte Arbeiten von Falat sind die bemerkenswertesten Gemälde, die hier gezeigt werden. Bei den Tschechen gibt das schwarze Ebenholz der Türrahmen und Wandleisten, denen hier und da Ornamente von weißem Ahorn eingelegt sind, den Ton an. Die Wände sind mausgrau, die Möbel aus Ebenholz, der Tür gegenüber wird die Mitte der Wand durch einen Brunnen aus schwarzem Marmor eingenommen. Das Ganze ist überaus würdig, ruhig und vornehm. Der Bauernmaler Uprka, der selbst als Bauer unter seinen Modellen lebt, der in Paris wohnende Kupka, dessen phantastische Ideen dem größeren Publikum aus der Assiette au Beurre bekannt sind, der an Richter und Schwind erinnernde Märchenillustrator Alesch, Swabinsky, Preisler und Simon vertreten hier die tschechische Kunst sehr gut und würdig.

Im rechten Flügel sind die Wiener. Der Saal des Hagenbundes ist wie der tschechische außerordentlich schön eingerichtet. Im Ganzen waltet eine Harmonie von stahlblau und kupferrot vor. Zu den Möbeln und dem Holzwerk an den Wänden ist wieder schwarzes Ebenholz verwandt, die Türpfosten sind mit schönen getriebenen Kupferreliefs von Stunol verziert. Hampel, Konopa, Germela sind die am besten vertretenen Künstler. Bei der älteren Genossenschaft geht das zu den Sockeln u. s. w. benutzte graue Eschenholz sehr hübsch mit dem meergrünen Wandbehang zusammen, und hier wie in allen diesen Räumen macht sich das sezessionistische Bestreben nach geschmackvoller Ausgestaltung des Raumes sehr angenehm bemerklich.

Endlich sind zwei kleine Räume hinter dem Fachschulensaale den Kunstgewerbeschulen von Wien und Prag übergeben worden, und aus dem einen dieser

Räume hat Myrbach ein ganz entzückendes Interieur geschaffen; ganz in weiß und schwarz macht dieser kleine Winkel einen überaus heimischen, kühlen und feinen Eindruck. Alles in diesem Raume, von den Schränken mit ihrem Inhalte bis zu dem Teppich auf dem Boden und den Stickereien, die als Wandfries dienen, ist in der von Myrbach geleiteten Anstalt von Schülern und Schülerinnen hergestellt, und hier feiert das österreichische moderne Kunstgewerbe den schönsten Triumph, der ihm je im Auslande beschieden war. Die Österreicher würden als die alleinigen Vertreter und Apostel der modernen Kunst in St. Louis eine beneidenswerte Sonderstellung einnehmen, wenn das aus dem deutschen Hause vertriebene moderne Kunsthandwerk nicht ein Heim in dem, den vielseitigen Namen Varied Industries führenden und in der Tat den mannigfaltigsten Inhalt bergenden Gebäude gefunden hätte. Hier hat das deutsche Kunstgewerbe und besonders die raumschmückende Kunst vortreffliches geleistet, daß darüber alles andere in den Schatten gestellt wird.

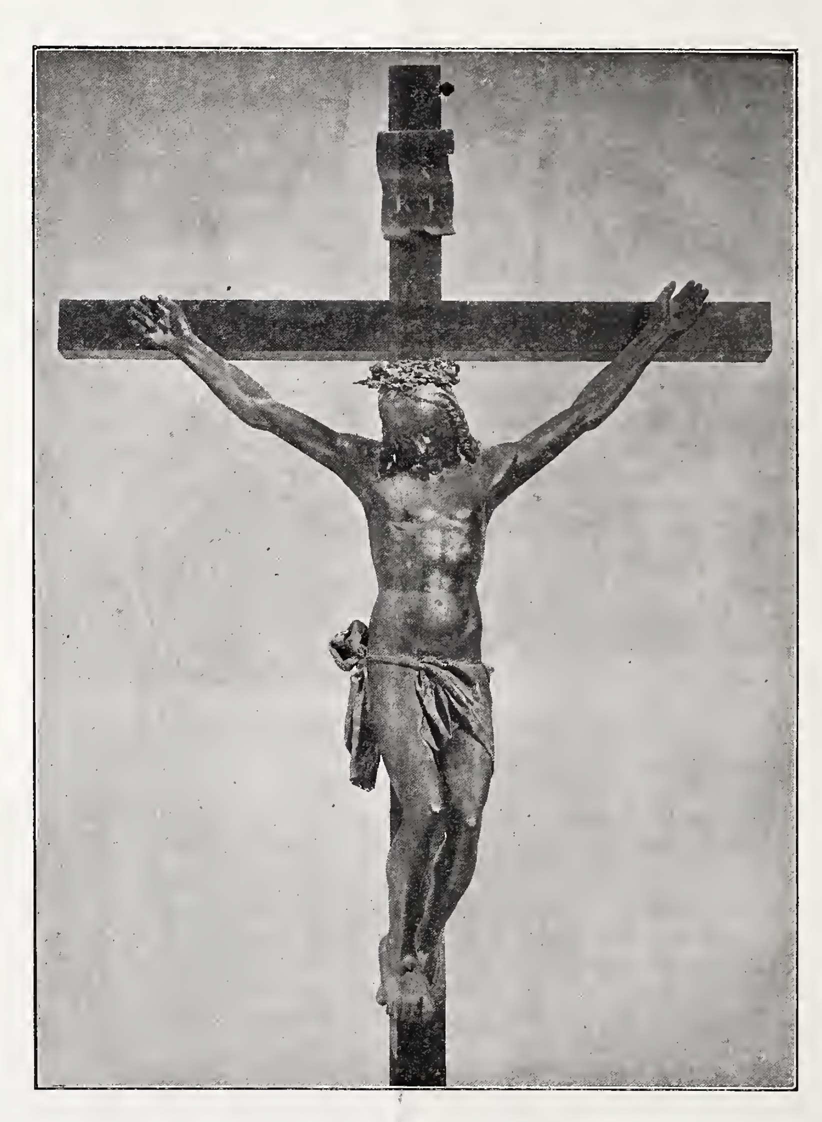
Überall auf der Ausstellung hat das Deutsche Reich seinen Platz mit der größten Geschicklichkeit gewählt. Der Platz allein ist daran schuld, daß das deutsche Haus bei weitem den festlichsten Eindruck von allen Nationalbauten macht. Ebenso hat Deutschland in dem Kunstpalaste, wo seine Bilder und Skulpturen untergebracht sind, die Vorherrschaft dank dem günstig gewählten und geschickt ausgenutzten Platze, und im Gebäude der Varied Industries liegt die deutsche Abteilung so vorteilhaft, daß sie den ganzen weitläufigen Bau beherrscht. Durch das Hauptportal an der Ostseite betritt der Besucher sofort die deutsche Abteilung, zunächst eine Vorhalle, die mit Mosaikwänden und Decken geschmückt ist, dann den hohen Mittelraum, der wohl überhaupt der prächtigste und glänzendste Raum auf der ganzen Ausstellung ist. Dieser von Bruno Moehring eingerichtete Saal empfängt sein Licht von oben, wo in der Längsachse das Glas der Fenster sichtbar ist. Abwärts von dem Firste folgt dann eine Art Dachstuhl aus vergoldetem und bemaltem Holzwerk, weiterhin ein auf ebenfalls bemalten und vergoldeten Holzträgern ruhendes Zeltdach, endlich die senkrechten Wände. Der vordere Teil des Saales ist mit zwölf gleichen Glasschränken aus oxydierter Bronze ausgestattet, und hier stellen die Pforzheimer und Hanauer Goldschmiede das Kayserzinn, die kölnischen Silberschmiede und andere kunstgewerbliche Vereinigungen aus. Der hintere Teil des Saales hat das gleiche Dach, die Wände aber sind mit grünem Marmor bekleidet, Säulen aus dem nämlichen Stein bilden eine Halle auf beiden Seiten, und neben der dem Eingangsportel gegenüber in den Bayreuther Saal führenden Türe sind zwei Brunnennischen mit Bronzegruppen. Dieser hintere Teil des Saales ist um einige Stufen gegen den vorderen erhöht und im Zentrum des Aufstieges steht der von dem Bildhauer Gaul modellierte, von Armbruster in Frankfurt geschmiedete ruhende Adler.

Immer geradeaus weiterschreitend gelangen wir jetzt durch die soeben erwähnte Tür in die von Martin Dülfer entworfene Bayreuther Halle, wo graue Marmorsäulen die kassettierte Decke tragen und zwei Kamine aus dem nämlichen Stein die Seitenwände gliedern, während sonst die Wände mit hellbraunem Holzgetäfel bekleidet sind. In diesem Raume stellt das bayrische Kunstgewerbe aus. Geradeaus weitergehend treten wir durch die Tür in der Hinterwand und gelangen in den Innenhof des Ausstellungsgebäudes, dessen sich Olbrich bemächtigt hat, um sein entzückendes Landhaus als Fortsetzung der ganzen deutschen Anlage in die Achse der bisher durchwanderten Räume zu stellen. Dies ist ein einstöckiger Bau mit weißen Wänden und rotem Ziegeldach. Auf beiden Seiten springen die mit Veranden versehenen Flügel vor und umgreifen einen kleinen Weiher, der mit seinem springenden Brünnlein dem Mittelbau vorgelagert ist. Sämtliche Räume dieses Hauses sind teils von Olbrich selbst, teils von anderen namhaften deutschen Architekten und Kunsthandwerkern eingerichtet, und damit noch nicht genug, liegen um die vorhin kurz beschriebenen großen Säle ganze Reihen von modern eingerichteten großen und kleinen Zimmern. Im ganzen enthält die deutsche Abteilung in den Varied Industries nicht weniger als 59 Räume, und obschon ich nicht einen jeden dieser Räume bewohnen möchte, ist doch ein jeder von ihnen mit dem eifrigen Bestreben ausgestattet, etwas zu schaffen, das zugleich neu, schön und brauchbar wäre. Daß dies nicht allen beteiligten Künstlern gleich gut gelingen konnte, ist natürlich, aber der Gesamteindruck ist überaus vornehm und schön.

Die Amerikaner, die hier und im österreichischen Hause zum erstenmale erfahren, was die moderne Kunst anstrebt, sind einfach hin vor Bewunderung, Verwunderung und Entzücken, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese Veranstaltung die glücklichsten Folgen für das deutsche Kunstgewerbe haben wird. Man kann nicht alle diese Räume beschreiben. Es genüge, wenn ich sage, daß Olbrich, Peter Behrens, Läuger, Pankok, Bruno Paul, Kreis und ein Dutzend andere Künstler hier Ausgezeichnetes geleistet haben. Der deutsche und österreichische Triumph ist um so größer, als die anderen europäischen Länder, von denen man ähnliche Anstrengungen hätte erwarten dürfen, in diesem Punkte nichts oder so gut wie nichts getan haben. Frankreich hat im Gebäude der Freien Künste eine große Anzahl Zimmer eingerichtet, alles in den anerkanntesten und beliebtesten Stilen von François premier bis zum Empire. Neues ist hier nicht zu finden. Genau so steht es mit den Engländern, und die Italiener haben wie gewöhnlich ihre Abteilung mit ganzen Heerscharen zuckersüßer Marmorfiguren und sauber geschnitzter Möbel im gangbarsten Geschmacke angefüllt.

Österreich und Deutschland allein haben moderne Kunst gezeigt, das eine in seinem Nationalhause, das andere in seiner kunstgewerblichen Abteilung. Das Deutsche Reich schneidet dabei besser ab als die österreichischen Landsleute, weil die letzteren ihre

Kunst nur in der Ausstattung einiger Ausstellungssäle zeigen konnten, während die Deutschen nicht nur solche Säle, sondern eine ganze Reihe modern eingerichteter Wohn-, Speise-, Schlaf- und Besuchszimmer zu Schau gestellt haben. Das deutsche Kunsthandwerk der Neuzeit hat sich nie im Auslande so glänzend gezeigt wie hier, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese Anstrengungen ihre Früchte tragen werden. So mancher amerikanische Milliardär, dessen Taler sonst in Paris hängen blieben, mag in Zukunft seine Bestellungen auf diesem Gebiete in Deutschland machen. *KARL EUGEN SCHMIDT.*



Holzgeschnitztes, etwa halblebensgroßes Kruzifix in der Kirche S. Spirito in Florenz. Von Prof. H. Thode als das verschollene Kruzifix des Michelangelo erklärt.

In Nummer 24 der »Kunstchronik« hatten wir von dem Funde des Heidelberger Gelehrten Kenntnis gegeben. Um unseren Lesern ein Urteil über Thodes Hypothese, die von anderen Forschern auf das Entschiedenste bestritten wird, zu ermöglichen, haben wir uns eine Photographie davon verschafft, die wir hier veröffentlichen.

BÜCHERSCHAU

O. v. Falke und H. Frauberger. *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters* und andere Kunstwerke der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Mit 130 Lichtdrucken, 25 farbigen Lichtdrucktafeln und 55 Textabbildungen. Frankfurt a. M. 1904. Joseph Baer & Co., Heinrich Keller.

Wenn über das Anwachsen der Kunstliteratur in das Ungemessene mit Recht Klage geführt wird, so gilt dies keineswegs für Arbeiten über die verschiedenen Gebiete des Kunsthandwerks; an wissenschaftlichen Arbeiten nach dieser Richtung leidet unsere Literatur wahrlich keinen Überfluß! Ja, seitdem der »neue Stil« in unserer Kunst entdeckt worden ist, glauben die meisten jüngeren Kunstgelehrten, denen kunstgewerbliche Sammlungen unterstellt sind, daß die Propaganda für die neue Kunst in Wort und Tat wichtiger sei, als jede Beschäftigung mit alter Kunst und Kunsthandwerk. Illustrationswerke und Vorlagehefte erscheinen freilich nach wie vor in Hülle und Fülle, aber ohne System und ohne Wissenschaft; sie hatten das moderne Kunsthandwerk nur noch fester in die Banden der älteren Kunst geschlagen und haben die heutige sinnlose Verachtung der alten Vorbilder mit verschuldet. Solche Vorwürfe treffen das vorliegende Prachtwerk in keiner Weise; es will kein Bilderbuch sein, bietet vielmehr an der Hand eines reichen, guten Illustrationsmaterials die erste sichere Anleitung zur Unterscheidung des altdeutschen und altfranzösischen Emails und zur Bestimmung der Hauptwerkstätten, aus denen das erstere hervorgegangen ist. Es ist daher von wesentlicher Bedeutung auch für unsere deutsche Kunstgeschichte des Mittelalters überhaupt, und als eine reife Frucht der bedeutsamen Düsseldorfer Ausstellung des Jahres 1902, eine Frucht, wie sie z. B. die vorausgegangene Pariser Weltausstellung von 1900 nicht gezeitigt hat, lebhaft zu begrüßen. Eine kleine Konzession, welche die Herausgeber der Verlagsanstalt oder dem Publikum, vielleicht auch beiden, bringen mußten, ist der Anhang, der hinter den Schmelzarbeiten noch »andere Werke der Kunsthistorischen Ausstellung« ohne jeden Zusammenhang und selbst ohne weitere Berücksichtigung im Text bringt. Jeder wird diese guten Nachbildungen einer Reihe der interessantesten deutschen mittelalterlichen Kunstwerke gern besitzen, aber sie gehören nicht an diesen Platz und sind für das schon übermäßig schwere, große Buch ein empfindlicher Ballast.

Der ausführliche wissenschaftliche Text, von Otto von Falke, behandelt in zwei einleitenden Kapiteln die Anfänge des deutschen Zellenschmelzes auf Gold, mit besonderer Betonung der Trierer Egbertschule und der Arbeiten des Rokgerus von Helmershausen. Das dritte Kapitel, »Der deutsche Kupferschmelz«, begreift das eigentliche Thema der Publikation und kann als erste und grundlegende, ja für lange Zeit erschöpfende Arbeit darüber charakterisiert werden. Falke kennzeichnet scharf die beiden Hauptschulen an der Maas und in Köln, definiert ihre Hauptmeister unter Beschreibung ihrer Werke: dort Godefroid de Claire und Nikolaus von Verdun, hier Meister Eilbert, Friderich und den Anno-Meister, und schließt daran die Arbeiten der Aachener und der Hildesheimer Schule. Die Aufzählung und Beschreibung ist so gründlich, daß wohl nur einige und meist unbedeutendere Stücke dieser prächtigen mittelalterlichen Kunst fehlen werden, und fast alle diese Arbeiten sind auf ihre Schulen und Meister festgelegt worden.

Das ganze Material wird in den reichsten Abbildungen, teils in einfachen Lichtdrucken und Hochätzungen, teils in Farbenlichtdrucken vorgeführt, und bietet daher einen vollständigen Kodex der Kunst der deutschen Kupferschmelzarbeiten. *W. B.*

Peter Paul Rubens. Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde von *Robert Vischer*. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1904.

»Was hier verhandelt wird, ist eine Laienangelegenheit«, so beginnt der Verfasser das Vorwort seines »Büchleins«. Also wieder, so wird der Leser denken, eines jener populären »Kunstbücher«, mit denen unsere Literatur seit mehr als einem Jahrzehnt in immer wachsendem Maße überschüttet wird! Aber wenige Sätze werden den Leser überzeugen, daß er es hier mit einem Autor von anderem Kaliber zu tun hat. Robert Vischer, der Sohn von Friedrich Vischer, ist in weiteren Kreisen kaum bekannt, und doch steht er seinem Vater an Schärfe der Auffassung, an Phantasie und dichterischer Gabe nicht nach. Freilich hat er selten davon öffentlichen Gebrauch gemacht. Abgesehen von der Herausgabe der Werke seines Vaters, beschränkt sich seine publizistische Tätigkeit, von einigen kleineren Beiträgen zur Kunstgeschichte abgesehen, auf eine Jugendarbeit über Signorelli und einen Band mit Aufsätzen über deutsche Kunst der Renaissance. Auch unser kleines Buch hat den Anschein, als ob es zu etwas Größerem bestimmt gewesen wäre; mehrere Abschnitte sind, den anderen gegenüber, so eingehend behandelt, daß wir wohl nicht fehlgehen in der Annahme, der Verfasser habe sich ursprünglich eine größere Rubens-Biographie zur Aufgabe gestellt. Dies verrät sich schon darin, daß das »Beiwerk« umfangreicher ist als die ganze Biographie und Charakteristik, und wesentliche Teile enthält, die eigentlich dort ihren Platz hätten finden sollen. Ähnliches gilt zum Teil auch für die »Anmerkungen« und das »Nachwort«. Die umfangreichen Bücher von Emile Michel und Max Rooses über Rubens und Jakob Burckhardts nachgelassenes Werk »Aus Rubens«, welche gerade in den letzten Jahren an die Öffentlichkeit kamen, mögen ihn von seinem Vorhaben abgebracht haben. In der jetzigen Form, wenn sie auch keine abgeschlossene und mustergültige ist, scheint mir die Arbeit des Verfassers entschieden zeitgemäßer zu sein, als wenn er sie zu einem großen wissenschaftlichen Werke ausgeführt hätte. Unsere hastige, nervöse Zeit will sich nicht mehr durch dickleibige »abschließende« Werke durcharbeiten; die Leute, die sie lesen, sind jetzt so selten, wie die, welche sie schreiben. So wird man dem Verfasser seine Aphorismen gern verzeihen; wirken sie doch als solche doppelt prickelnd. Einzelnes wird ja auch in einer zweiten Auflage zweifellos in den Hauptteil einverleibt werden, namentlich die Ausführungen des Nachwortes, in denen sich Vischer mit Julius Lange, Hippolyte Tayne und Eugène Fromentin auseinandersetzt, deren auch für die Würdigung von Rubens so anregende Werke er, wie er selbst sagt, »erst kurz vor dem Torschlusse kennen gelernt habe«. Für den Leser ist diese Versäumnis sehr gleichgültig; nicht was Vischer von anderen gelernt oder entlehnt hat, sondern was er selbst in dem »Büchlein« bietet, macht den Wert desselben aus. Da ist nichts von der hausbackenen Langeweile und falschen Gelehrsamkeit, welche die meisten unserer populären Künstlermonographien charakterisieren, oder gar von der liederlichen und perversen Richtung der neuesten Eine-Markbüchlein über Kunst: Vischer kennt Rubens und hat sich seine ganz eigene Ansicht über seine Werke gebildet, die er uns in lebendigster, fließender Weise mitzuteilen weiß, ohne im geringsten in den Dozententon zu fallen. Im Vortrag verrät er vielmehr die dichterische Ader vom Vater her; wenn er uns von Gemälden spricht, beschreibt er sie nicht, sondern er sucht sie mit den Mitteln der Sprache im Leser lebendig zu machen, er weiß sich in

der Besprechung dieser Mittel so sicher, daß er wohl gerade deshalb auf jede Illustrierung seines Buches verzichtet hat. In diesem Talent, eine Fülle plastischer Bilder in uns zu erwecken, die in kaleidoskopischer Mannigfaltigkeit abwechseln, und in der bilderreichen Sprache wetteifert der Verfasser mit Karl Justi. Indem er von Kunstwerken spricht, schafft er selbst ein Kunstwerk, und bietet dadurch einen ganz eigenen Genuß, ohne seinen Künstler je aus den Augen zu lassen oder ihm Gewalt anzutun. Wenn Vischer wiederholt betont, daß er nur als Laie spricht, da er kein Maler sei, so ist dies wohl übermäßige Bescheidenheit, da sein Buch fast auf jeder Seite beweist, daß die Berechtigung überhaupt mitzusprechen, doch nicht nur Künstler haben. Ja, gerade über die Technik von Rubens ergeht er sich am allerausführlichsten, und darin werden auch Männer der »Zunft«, die den alten Meister mit Liebe und Verständnis studiert haben, manches Neue und Originelle finden. *W. B.*

W. Stieda, *Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Walde.* Volkswirtschaftlich-historische Studien. Gustav Fischer, Jena. 1902.

Stieda hat mit diesem Buch sich entschieden ein großes Verdienst erworben; denn kein Gebiet des deutschen Porzellans des 18. Jahrhunderts gab es bisher, auf dem so die positive Kenntnis mangelte, wie gerade das jener vielen kleinen Fabriken, die der Holzreichtum des Thüringer Waldes damals an sich gelockt und bis auf unsere Tage dort dauernd gefesselt hat, indem dort schließlich aus kleinen, an sich unbedeutenden Anfängen eine große, achtunggebietende Industrie sich entwickelt hat. Freilich was Stieda hier geleistet hat, kann nur als ein Teil der kunstgeschichtlichen Aufgabe gelten, und als der bei weitem leichtere: weit schwieriger als die Beschaffung des urkundlichen Materials ist die Feststellung dessen, was hier von den einzelnen Fabriken wirklich geschaffen worden ist. Das wird hoffentlich gründlich die Ausstellung von Thüringer Porzellanen nachholen, die das Leipziger Kunstgewerbemuseum für dieses Jahr geplant hat. Im übrigen erfreut die Arbeit durch Gründlichkeit und Reichtum. Sie wird die Grundlage bleiben für die Erforschung dieser Fabriken, wie wir sie leider bisher für so viele deutsche Porzellanfabriken, darunter leider auch für die Meißener, noch nicht besitzen. Freilich eine Lehre gewinnt man auch wieder aus dieser Arbeit, auf die man nicht kräftig genug hinweisen kann: nämlich daß, wer sich wissenschaftlich mit der Keramik beschäftigt, sich zunächst auch ernstlich mit ihrer allgemeinen Geschichte, vor allem aber der Technik befassen muß. Manche Behauptungen würden dann wohl auch in diesem Buch anders ausgefallen sein. *E. Z.*

NEKROLOGE

Der große englische Maler, **George Frederick Watts,** eine der Zierden der gegenwärtigen europäischen Malerei und der besondere Stolz seines Vaterlandes, ist am 1. Juli im Alter von fast 87 Jahren auf seinem Landsitze bei London entschlafen. — Sein Lebensbild soll hier noch gezeichnet werden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Über das **Tonrelief der Auferstehung Christi von Verrocchio,** über dessen Auffindung in der Mediceervilla Castelli vor Florenz wir in einer der vorigen Nummern berichteten (siehe auch unsere Florentiner Korrespondenz in der Nr. 25), erfahren wir weiter, daß es sich in der Tat um ein echtes, interessantes Werk des Verrocchio handelt. Auch ist das Stück bereits in einer Fachzeitschrift, in der »Rassegna d'arte« von Conte Gamba ausführlich besprochen worden. Typen wie Gewandung sind durchaus charakteristisch für den Meister und weisen offenbar auf dessen frühere Zeit. Der Auferstehende gleicht dem Christus in der Thomasgruppe, ist aber noch weit herber und einfacher, aber unruhiger in den Falten. Vermutlich glich ihm der Christus im Modell dieser Gruppe, das ja schon in seiner Jugend entstand. Sehr wertvoll für die Kenntnis des Meisters ist der Umstand, daß der schlafende Krieger vorn in der Mitte unter dem Grabe im Typus wie in der reichen Rüstung fast genau dem Erzengel links auf dem vielbestrittenen Tobiasbilde der Akademie in Florenz gleicht, das früher als Sandro galt und durch Bayersdorffer zuerst als Verrocchio bestimmt worden ist. Durch jene Übereinstimmung ist somit das schöne Bild jetzt als Jugendwerk des Künstlers gesichert. *B.*

Ausgrabungen in Ägypten. Wir geben im folgenden einen Bericht über die letztjährige Ausgrabungstätigkeit im Nillande und zwar unter Benutzung eines Resumés, das Professor Sayce in der »Society of Biblical Archaeology« am 8. Juni vorgetragen hat und eines ausführlichen Aufsatzes in der amerikanischen archäologischen Monatsschrift »Biblia« vom April 1904.

Die Untersuchung der Gräber von Naga ad-Der gegenüber von Girga, wo Tausende von Gräbern, von den prähistorischen an bis zu solchen aus der XII. Dynastie, geöffnet wurden, hat wichtige historische und ethnologische Resultate gezeitigt. Dr. G. Elliott Smith hat die physischen Qualitäten der daselbst jahrtausendelang an gleichen Begräbnisstätten beigesetzten Ägypter genau studieren können und ist zu dem Schluss gekommen, daß die in den Gräbern von Naga ad-Der repräsentierte ägyptische Rasse von der prähistorischen Zeit an bis zur XII. Dynastie ein und dieselbe war. Die anatomische Untersuchung bestätigte somit die aus den Gräbern gewonnenen gleichen archäologischen Schlüsse. Dr. Smith hat auch aus Skeletten der späteren Zeit sowie solcher der modernen Kopten die Kontinuität der Rasse bis auf den heutigen Tag konstatiert. — Diese für die Universität von California durch die Liberalität der Mrs. Hearst gemachten Ausgrabungen und Untersuchungen sind nunmehr abgeschlossen. Prof. Reisner, der Leiter der California-Expedition, hat dann in dem Tal nördlich von dem großen Friedhofe im Westen der großen Gizeh-Pyramide ungefähr 70 Mastabas und andere Gräber der IV. Dynastie bloßgelegt und acht, darunter einige vorzügliche Statuen, entdeckt. Die Spuren von Gräbern aus noch früherer Zeit wurden gefunden und auch solche späterer Dynastien warten noch der Eröffnung. Die Korridore der ca. 70 Mastabas aus der IV. Dynastie waren mit dünnen Stuckreliefs, die teilweise noch ihre Farbe besaßen, bedeckt.

Zu Abusir, zwischen den Pyramiden von Gizeh und Sakkarah, hat Dr. Borchardt seine Ausgrabungen für die deutsche Orientgesellschaft an der Pyramide des Ne-woserre der V. Dynastie fortgesetzt. Er hat die Fundamente des zu der Pyramide gehörigen Tempels mit seinem gepflasterten Hof, seiner großen Halle und den Vorratsräumen aufgedeckt. Der Zugang zu dem Tempel von der Ebene aus geschah durch eine breite Straße mit trefflicher Mauerarbeit, zu ihr führte eine überwölbte Passage. Wer also zu dem Tempel ging oder ihn verließ, war von der wirklich schönen Aussicht über die Wüste und die grüne Ebene nach den Hügeln der anderen Seite hin abgeschlossen. Die Reliefs am unteren Teil der Passage, welche den König und seine Feinde in ungewöhnlicher Weise darstellen, sind teilweise noch in situ. Die Tempelstraße be-

gann mit einem gewaltigen Torbau von 20—30 Meter Front, der noch nicht ganz aufgedeckt ist, aber jetzt schon erkennen läßt, daß seine Struktur viel großartiger ist als der Torbau der Onnos-Pyramide zu Sakkarah.

Die für den Egypt Exploration-Fund zu Henaßi (Ahnas) bei Beni Suef durch Flinders Petrie gemachten Ausgrabungen brachten Enttäuschungen. Gräber wurden nicht gefunden, der Tempel war nicht älter als die XII. Dynastie. Ältere Fundamente sind allerdings vorhanden. Eine Kolossalstatue aus der XII. Dynastie, Gold-, Silber- und Kupfermünzen aus der byzantinischen Zeit und interessante koptische Wandmalereien wurden dabei entdeckt. Der »Fund« untersuchte auch Buto bei Alexandrien, fand aber alles Vorrömische bereits von den Römern ausgeraubt. — Zu Gharak im Fayûm entdeckte Mr. Loat einen Tempel aus der Zeit Tutmosis III. (XVIII. Dynastie, ca. 1500 v. Chr.) in guter Erhaltung mit zahlreichen Stelen. In Oxyrhynchos (Behnesa) hielten Grenfell und Hunt die übliche Papyrusernte, diesmal reich an theologischen Fragmenten.

Zu Bawit, auf welche Stätte ich im Anschluß an Strzygowski (»Kunstchronik« 1903/4, Sp. 187) für deutsche Arbeit hingewiesen habe, hat Mr. Clédat interessante Kopien von koptischen Freskos des 7. Jahrhunderts gemacht.

Bei den Felsengräbern von Beni-Hassan hat John Garstang für die Liverpool-Universität ungefähr 800 Gräber untersucht, in denen höhere Beamte und Angehörige der besseren Klasse begraben waren. Außer Töpfereien, Alabastergefäßen und weniger wichtigen Objekten wurde eine Anzahl vollständig ausgerüsteter Bootsmodelle von 2—3 Fuß Länge gefunden, an denen alles Zubehör deutlich erkennbar war. Eins war ein Haremsboot, in dem eine Frau mit dem Spiegel in der Hand saß. Auch einige Speichermodelle wurden herausgeholt, in denen Sklaven an der Arbeit waren und der Naturalismus der Darstellung so weit ging, daß wirkliches Korn in den Vorratsräumen lag. Eine noch gut bemalte Holzstatuette aus der V. Dynastie und eine aus dem mittleren Reich treten hinzu. Auch in der Lage der sog. Speos Artemidos (Tempel der Bast) wurde gearbeitet. — In dem Menesgrab von Negada hat Garstang die Ausgrabungen Mr. de Morgans fortgesetzt und neben anderen interessanten Gegenständen das fehlende Stück des berühmten Elfenbeintäfelchens gefunden. — Die »Services de l'Antiquité« haben zu Karnak Arbeiten unternommen. Mr. Legrain hat ein »Nest« entdeckt, wo 300 Statuen aus allen Zeiten von der XII. Dynastie bis zur römischen Periode zusammenlagen, darunter eine Porträtstatue von Amen-hetep (Amenophis) III. (ca. 2600) mit Hyksoszügen. — Mr. Howell Carter konnte in die Grabkammer der Königin Hatshepsu (ca. 1400) eindringen, wo auch ihr Vater Thotmosis I. begraben lag. Wenn Carter die großen Lagerhäuser des Ramesseums vollständig ausgegraben haben wird, woran jetzt gearbeitet wird, wird ein ägyptisches Pompeji hier erstehen.

»Dr. Mond hat sein nützliches Werk der Untersuchung der Gräber auf dem Westufer des Nils bei Theben fortgesetzt«; so Sayce. »Biblia« spricht hier von Ausgrabungen durch unverantwortliche Personen. Dr. Mond ist der bekannte Besitzer einer hervorragenden Kunstsammlung in London und deutscher Herkunft.

Prof. Schiaparelli hat das Grab der Bint-Anat, Tochter Ramses' II., mit guterhaltenen Inschriften aufgedeckt; und zu El-Kab haben Mr. Somers Clark und Professor Sayce elfjährige Ausgrabungsarbeiten zu Ende gebracht, welche die frühere Geschichte des Platzes und seiner gewaltigen Mauern aufklären. Sie haben auch ein Grab aus der XII. Dynastie im Norden der alten Stadt gefunden. Prof. Sayce hat ebenfalls zu Elephantine für das Kairener Museum Papyri und Gegenstände der Kleinkunst aus dem Boden hervorgeholt.

Über das neue ägyptische Museum in Kairo und das arabische Museum in Bab-el-Khalk wird im allgemeinen sehr günstiges berichtet. Nunmehr wird auch die Khediviale-Bibliothek mit ihren wichtigen Manuskripten und Miniaturen zum besseren und bequemeren Studium im oberen Stockwerk des arabischen Musums benützt werden können. *M.*

Die »Vossische Zeitung« erfährt aus Paris, daß man in Antinoe ein etwa 2000 Jahre vor unserer Zeitrechnung entstandenes **altägyptisches Puppentheater** aufgefunden hat. Alle Requisiten sollen noch vorhanden sein.

DENKMALPFLEGE

Auch in **Amerika** plant man jetzt ein **Schutzgesetz** für die einheimischen Ausgrabungen. Soweit man aus den Berichten erfährt, scheinen nämlich nicht bloß die Händler, sondern auch die zahlreichen Museen dort Raubbau getrieben zu haben. Es wird also geplant, alle Ausgrabungen für die Folge unter staatliche Aufsicht zu stellen; auch soll dem schwunghaften Handel mit Fälschungen amerikanischer Altertümer, der besonders in Mexiko blüht, besser auf die Finger gesehen werden.

In der **Stiftskirche zu Feuchtwangen** befindet sich ein alter Altar, auf den in letzter Zeit das Generalkonservatorium aufmerksam gemacht wurde. Die Renovierung ist erfolgt und es ist der Altar als ein Werk Michel Wohlgemuts erkannt und dokumentarisch belegt worden.

In **Mailand** geht man daran, zwei wichtige Restaurationen vorzunehmen. Nachdem das einstige Vorhaben, die ganze Domfassade umzubauen, aufgegeben worden ist, soll jetzt aus den Zinsen eines Vermächtnisses wenigstens der obere Teil der Domfassade stilgerecht erneuert werden; und ferner wird berichtet, daß der Maler Luigi Cavenaghi sich damit befassen will, die abblätternden Teile von Lionardos Abendmahl vorsichtig zu befestigen.

VEREINIGUNGEN UND INSTITUTE

Bund deutscher Architekten. Wenn wir in den sich so lebhaft entwickelnden und vergrößernden deutschen Städten die neuen Straßen durchwandern, werden wir nur höchst selten durch Bauten gefesselt, die auf künstlerische Bedeutung Anspruch erheben können. Fast überall tritt uns kalter Geschäftssinn und stumpfe Geistesarmut des Baupfuschertums entgegen. Die künstlerisch schaffenden Architekten haben so gut wie gar keinen Einfluß auf den Bau neuer Straßen und Stadtteile, sondern diese sind fast gänzlich den auf niederen Fachschulen gebildeten Unternehmern anheim gefallen. Leider sind die Selbstbezeichnungen Architekt und Baumeister gesetzlich vogelfrei, letztere wenigstens, wenn die Zusammensetzung Regierungsbaumeister vermieden wird. Mit Vorliebe schmücken sich jene Unternehmer damit, um dem Publikum zu imponieren. Was sie etwa an Besserem leisten, ist auf die Hilfe von bedauernswerten, künstlerisch gebildeten Architekten zurückzuführen, die durch die Not getrieben für kärglichen Lohn in ihren Bureaus arbeiten müssen. Das in unserer Zeit so verbreitete Streben, mehr vorzustellen als man ist, hat viele Baugewerkschulen dahin geführt, ihren Unterricht nach der baukünstlerischen Seite emporzuschrauben. Dem sind aber die ungenügend vorgebildeten Schüler in der Regel nicht gewachsen und darüber wird die solide Ausbildung als Bauhandwerker vernachlässigt. So kommt es, daß es durchaus an tüchtigen Baugewerken fehlt.

Nicht günstig wirkt es auch, daß die öffentlichen Bauten fast ausschließlich durch die Baubeamten der weltlichen und kirchlichen Behörden ausgeführt werden, da die

fehlende freie Konkurrenz nicht zur höchsten Anspannung der Kräfte anreizt und durch die Verwendung immer derselben Beamten leicht eine Schablone entsteht, so viele hervorragende Bauten auch von hochbegabten und hochstrebenden staatlichen Architekten geschaffen worden sind.

Diese Mißstände haben dazu geführt, daß auf einer stark besuchten Versammlung zu Frankfurt a. M. am 21. Juni 1903 der Grund gelegt wurde zum »Bunde deutscher Architekten«, dessen vorläufiger Gesamtvorstand von 26 Vertretern aus zwölf verschiedenen Städten am 21. Februar 1904 in Kassel zum erstenmal zusammentrat. Der Bund »erstrebt die Vereinigung der ihren Beruf als Künstler ausübenden Architekten zum Schutze ihrer Arbeit und zur Hebung ihres Ansehens«. Jeder Architekt kann Bundesmitglied werden, »der nennenswerte baukünstlerische Leistungen aufzuweisen hat und sich in seinem Beruf selbständig betätigt. Jede Art Unternehmertum, als Beruf betrieben, schließt die Mitgliedschaft aus.« Der Bund will nicht im entferntesten in Gegensatz treten zu dem »Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine«, dessen große Verdienste er anerkennt und mit dem ihn schon deshalb freundschaftliche Beziehungen verbinden werden, weil viele seiner Mitglieder hoffen, auch ferner Mitglieder des Verbandes bleiben zu können. Der B. D. A. will dem älteren Verbande nur ergänzend zur Seite treten und Aufgaben lösen, welche von jenem nicht gelöst werden können. Wo er seine eigenen Wege gehen muß, hofft er doch das Verhältnis zu dem Verbande nicht zu trüben.

Zu den Aufgaben des Bundes deutscher Architekten wird es auch gehören, eine Besserung des architektonischen Konkurrenzwesens, bei dem die Architekten oft in der schnödesten Weise ausgebeutet werden, zu erstreben. Ehren- und Schiedsgerichte sollen eingesetzt, Sonderausstellungen und Ausstellungen innerhalb der allgemeinen Kunstausstellungen veranstaltet, die Einführung und Einbürgerung gleichmäßiger Gepflogenheiten für die bauliche Geschäftsführung, für die Verträge und Vertragsbedingungen mit Auftraggebern, Unternehmern und Angestellten ins Auge gefaßt werden.

Der geschäftsführende Ausschuß des Vorstandes besteht aus den Herren Professor Dr. A. Haupt-Hannover als Vorsitzendem, K. Boergemann-Hannover als Schriftführer, Baurat Eelbo-Weimar, Bauinspektor a. D. Below-Köln, Professor Olbrich-Darmstadt, Gustav Paeffgen-Köln und Professor Bruno Schmitz-Charlottenburg.

Ein **holländisches Institut** für Geschichte und Kunstgeschichte *in Rom*, unter Leitung der Herren Dr. G. Brom und Dr. F. Orbaan, hat die holländische Regierung eingesetzt.

WETTBEWERBE

Die diesjährigen **Preise der Dresdener Kunstakademie** sind folgendermaßen verteilt worden: Die große goldene Medaille erhielt Gustav Hänel, ein Prell-Schüler, für sein Ölgemälde »Judith«; das akademische Reisestipendium, den sogenannten »Großen Preis«, Oskar Popp, ebenfalls ein Schüler Prells, für sein Ölgemälde »Das Walzwerk«; den dritten Preis erhielt Friedrich Hörnlein für sein Ölgemälde »Glasbläser«. Fünf kleine goldene Medaillen erhielten: Karl Brose, Arthur Lange, Richard Mauff, Otto Altenkirch und Albert Bothe.

SAMMLUNGEN

Der geplante Bau eines **Kunstmuseums in Kiel,** von dem wir schon früher berichteten, ist nun insofern um einen Schritt weitergerückt, als sich die beteiligten Sachverständigen und Regierungskreise über die Grundsätze des Baues und die Kostenverteilung geeinigt haben.

AUSSTELLUNGEN

Für das Jahr 1906 ist eine große deutsche **Kunstgewerbeausstellung in Dresden** geplant; auf Grund einer Denkschrift wird schon jetzt an dem Zustandekommen eifrig gearbeitet. Es wird sich voraussichtlich eine äußerst wichtige und konzentrierte Schau ergeben.

Mitte Juli wird in **Darmstadt** eine zweite **Ausstellung der Künstlerkolonie** eröffnet werden, die im wesentlichen aus drei eingerichteten Häusern nach den Entwürfen von Olbrich und Cissarz bestehen wird. Im Gegensatz zu der ersten Ausstellung war dieses Mal der Plan, künstlerische Eigenhäuser im Rahmen bescheidener Mittel vorzuführen. Zwei der Häuser sind schon im Voraus verkauft, das dritte ist noch zu haben.

In Verbindung mit der nächstjährigen oldenburgischen Landesgewerbeausstellung wird dort eine **nordwestdeutsche Kunstausstellung** stattfinden, für die der oldenburgische Künstlerbund unter den zahlreichen Koryphäen deutscher Kunst, die uns Nordwestdeutschland beschert hat, tätig ist.

Der auch in Deutschland wohlbekannte holländische Radierer Philipp Zilcken will eine sehr hübsche Idee verwirklichen, nämlich eine **schwimmende holländische Gemäldeausstellung** einrichten. Das dazu nötige Schiff wird ganz auf diesen Zweck hin ausgerüstet und mit zwei Oberlichtsälen versehen. Das Schiff soll die deutsche und die französische Küste und die Binnenwege befahren und speziell auch an kleinen Plätzen anlegen. Bei der Bewegungsfreiheit einer solchen Ausstellung und dem Effekt, den sie schon durch ihre eigentümliche Inszenierung machen wird, dürfte es an dem Erfolg nicht fehlen. Es sollen speziell billige Bilder jüngerer holländischer Künstler vorgeführt werden.

In der **Berliner Nationalgalerie** sind augenblicklich einige sehr wichtige Leihgaben vorübergehend zur Schau gestellt, von denen man wünschen könnte, daß sie dort dauernd Platz finden möchten. Vor allem aus dem Besitz der Familie Simrock Böcklins Triton und Nereide, das unvergleichliche Meisterwerk, das man schon vor zwei Jahren bei Schulte bewundern konnte; weiter von Böcklin »Antonius, der den Fischen predigt«, eine Flora und eine Toteninsel. Menzel hat aus seinem Besitz vier Stücke leihweise herausgegeben: vor allem das lebensgroße Bildnis eines sitzenden Mädchens aus dem Jahre 1845, und drei Entwürfe für Fresken in der Marienburg aus dem Jahre 1854.

In diesem Sommer wird eine Ausstellung von fünfzig Werken **Hubert von Herkomers** in Salzburg stattfinden.

VERMISCHTES

Die beim Ankauf von **Klingers Beethoven** für das Leipziger Museum behandelte Absicht, das Werk in einem besonderen Anbau des Museums aufzustellen, wird nunmehr bald verwirklicht werden, da der Stadtrat den Kostenvorschlag für einen solchen Anbau, der sich auf rund 50000 Mark beläuft, genehmigt hat.

In **London** hat sich die schon lange bestehende Opposition gegen die Art, wie die Royal Akademie die Chantrey-Stiftung verwaltet, zu einer Beschwerde im Oberhause verdichtet. Die Chantrey-Stiftung mit etwa 50000 Mark jährlichen Zinsen ist nämlich dazu bestimmt, daß die Akademie das Beste der modernen englischen Kunst für eine öffentliche Galerie ankauft. Da aber die englische Akademie fast noch mehr, wie die anderer Länder, die äußerste Starrheit in der Kunstentwickelung repräsentiert, so hat sie das Geld meistens nur dazu benutzt, um aus ihren eigenen Kreisen die Erwerbungen zu machen, da in

ihren Augen die nicht akademische Kunst wenig Gnade findet. Wie gesagt, das englische Oberhaus beschäftigt sich augenblicklich mit einer Revision der Geschäftsführung der Stiftung.

Spanisches Kunstausfuhr-Gesetz. Aus Madrid kommt die Kunde, daß der Ministerrat ein Gesetz einzubringen beschlossen hat, das gleich der bekannten italienischen lex Pacca die Ausfuhr von Kunstwerken untersagt.

Die **Gesellschaft für christliche Kunst**, deren Sitz in München ist, hat beschlossen, vom Oktober ab eine illustrierte Zeitschrift unter dem Titel »Die christliche Kunst« herauszugeben.

Eine sehr gefällige Mappe mit **Photographien** nach plastischen Werken **des Louvre und Luxembourg** gibt soeben die Neue photographische Gesellschaft in Steglitz heraus. Nahezu 150 Blätter im üblichen 18:24 cm Format sind erschienen und auch die Reproduktion der Gemälde in Vorbereitung. Wir können den billigen (50 Pf. für das Blatt), wirklich ausgezeichneten Bromsilberphotographien nur alles Lob spenden. Die Wiedergabe des Marmors ist von schönster Weichheit und Rundung.

ANTWORT AN HERRN DR. O. EISENMANN

(siehe Kunstchronik vom 3. Juni 1904).

Der »Propos du jour« der Chronique des Arts spielte nicht auf das sogenannte Porträt des Jan Six und auf das der Saskia an, von denen allein und aus guten Gründen Herr Dr. Eisenmann spricht, sondern auf die heilige Familie, auf den Segen Jakobs und auf das Bildnis Rembrandts in der Tunika mit hohem Kragen; diese waren in unserem Artikel der *Gazette des beaux arts* vom 1. Mai ausdrücklich bezeichnet. Wir hätten aber noch hinzufügen können: Das Porträt Rembrandts in Rüstung, von dem die in München erscheinende »Werkstatt der Kunst« in ihrer Nummer vom 13. Juli 1903 zusammen mit dem Segen Jakobs als Opfer einer traurigen Veränderung sprach. Diese Werke sind es, von denen uns Herr Dr. Eisenmann hätte reden sollen. Ja oder nein, sind sie restauriert worden und zwar in einer Art, daß sie dadurch fast ihren Rembrandtschen Charakter verloren haben? Ja oder nein, sieht man auf dem Bildnis Rembrandts in der Tunika mit hohem Kragen jetzt eine goldene Kette, welche man vor einigen Jahren nicht sah (vergl. Bode, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde. Bd. IV. S. 110)? Falls der Restaurator diese Kette auf Grund seiner Reinigung gefunden haben sollte, dann gut; aber, hat man sich für diese Bilder mit einer einfachen Reinigung begnügt und hat man nicht im Verfolg daran etwas hineingemalt? Man muß blind sein durch die Bewunderung, die den Direktoren der deutschen Museen die außerordentliche Geschicklichkeit ihrer Restauratoren einflößt, um nicht zu sehen, bis zu welchem Punkte durch derartige Operationen die Werke eines Rembrandt und jedes anderen Künstlers leicht ihres Charakters entkleidet werden.

Aber die Geschichte des Paumgartner Altars hat ja im vorigen Jahre gezeigt, wie sehr der Respekt und die Liebe zu den alten Meistern in den Museen Deutschlands anders verstanden werden, als in denen der übrigen Länder; und wir hoffen nicht, Herrn Dr. Eisenmann mehr zu überzeugen, als Herr Dr. Voll überzeugt werden konnte. Nötig aber ist es, daß das Publikum weiß, woran es sich bei den Werken, die man ihm zeigt, zu halten hat und daß es sich darüber entscheide, wer am besten Rembrandt versteht und liebt: die, welche ihn schminken, oder die, welche seine Schönheit unberührt zu erhalten wünschen.

Die Chronique des Arts.

ANTWORT

auf die nebenstehende *Replik* des Berichterstatters der *Chronique des arts.*

Die Replik der Chronique des arts auf meine Erwiderung, Kunstchronik vom 3. Juni 1904, ist mir völlig unverständlich. Der Referent muß die Rembrandts der Kasseler Galerie mit ganz eigentümlichen Augen betrachtet haben, denn er hat Dinge an ihnen gesehen, die bisher von keinem menschlichen Auge beobachtet wurden, und doch haben scharfsichtige Franzosen, wie Michel, der Verfasser der Rembrandt-Monographie, sie wiederholt gesehen und untersucht. Alle seine Anklagen fallen bei näherer, ehrlicher Betrachtung wie ein Kartenhaus zusammen, ebenso die seines Gewährsmannes in der »Werkstatt der Kunst«, II. Jahrg., Heft 41, vom 13. Juli 1903. Zwei der drei Rembrandts, die letzterer als völlig ruiniert denunziert, sind gar nie, wenigstens in unserer Zeit nie restauriert worden: die »Saskia« und das »Selbstporträt in Rüstung« (soll heißen »Rembrandt mit der Sturmhaube«). Die Saskia wurde nur durch Professor Hauser sen. in denkbar vorsichtigster Weise auf trockenem Wege, durch langsames Reiben mit dem Finger, von einem Teil der glasdicken alten Firnisschicht befreit. Gemalt oder geputzt wurde aber gar nichts an dem Bilde. Was am dritten, dem »Segen Jakobs« restauriert wurde, ein kleines altes Loch an der roten Bettdecke, *haben die beiden Herren gar nicht gesehen,* ein Beweis, wie ausgezeichnet der Schaden wieder gut gemacht ist. Daß aber das ganze Werk verputzt und sogar ein Teil der Namensinschrift weggewischt sei, ist eine unqualifizierbare Denunziation. Das Schließen des kleinen Loches ist seiner Zeit unter meinen Augen geschehen, und ich kann mit voller Bestimmtheit versichern, daß sonst nichts an dem Gemälde geschehen ist. Endlich »Die Holzhackerfamilie« und das »Selbstporträt« mit dem hohen Kragen sind *niemals* von der Hand eines Restaurators berührt worden. Die goldene Kette aber auf diesem Selbstporträt, »welche man«, wie mein Gegner mit mehr Keckheit als Wahrheitsliebe behauptet, »vor einigen Jahren nicht sah«, war von jeher und ist noch heute vorhanden. Wenn sie auf der Reproduktion bei *Bode*, Bd. V, S. 112, Nr. 349 (*nicht* Bd. IV, S. 110?) *fehlt*, oder wenigstens nur ganz schwach sichtbar ist, so ist das ein kleiner Mangel der Reproduktion, und nicht die Versündigung eines Restaurators, da das Bildnis wie gesagt in *unserer* Zeit niemals berührt wurde. Also auf die brüske Frage, die der seltsame Ankläger stellt: »Ja oder nein, sind sie restauriert worden und zwar in einer Art, das sie dadurch ungenießbar geworden sind. Ja oder nein!« auf diese Frage gebe ich die klare Antwort: Nein!

Es ist ein Fechten mit Windmühlen, also eine Donquichoterie, mit einem solch windigen Gegner kämpfen zu sollen, aber die vielgelesene Chronique, worin er auf den Plan tritt, fordert meine Gegenwehr heraus. Also der Mann, der hier spricht, *kann* entweder nicht sehen, oder aber er hat, was ihm den Vorwurf der Unehrlichkeit zuziehen müßte, die Rembrandts der Kasseler Galerie *überhaupt* gar nicht gesehen. Denn *hätte* er sie gesehen und verstände *unbefangen* zu sehen, könnte er nicht so urteilen, *wie* er urteilt.

Was der Herr Referent der Chronique des Arts für Motive hat, in dieser unerhörten Weise vorzugehen, entzieht sich meiner Beurteilung. Jedenfalls ist es leichtfertig gegen gewissenhafte Restauratoren wie die beiden Professoren Hauser sen. und jun. und gegen die Verwaltung der Kasseler Galerie mit so schwerer, aus der Luft gegriffener Anklage vorzugehen.

Kassel, im Juli 1904. Dr. *O. EISENMANN,*
Kgl. Museumsdirektor.



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 31. 12. August

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächsten Nummern der Kunstchronik und des Kunstmarktes erscheinen am 9. September.

G. F. WATTS †

George Frederick Watts wurde am 23. Februar 1817 in London geboren. Es sind neunundsechzig Jahre her, daß er sein erstes Selbstporträt malte und seit siebenundsechzig Jahren stellt er in der Königlichen Akademie Werke von sich aus. Welch gewaltige Arbeit liegt zwischen jenem Anfangspunkt seiner Kunstbetätigung und dem am 1. Juli in »Little Holland House« (London) erfolgten Ableben des Meisters, dessen künstlerisches Schaffen und Privatleben ohne jeden Rest sich deckte. Es werden nahe an tausend Gemälde, Kreidezeichnungen und Bildwerke sein, die er ganz vollendete, und von denen mir ca. achthundert bekannt sind.

Die englische Tages- und Fachpresse, die Watts einmütig und mit vollem Recht als den bedeutendsten englischen Künstler seiner Epoche und als einen der edelsten und besten Menschen aller Zeiten feiert, ist der Ansicht, daß es kaum möglich sein dürfte, eine chronologisch geordnete Biographie von ihm zu verfassen. Als Grund hierfür wird der Umstand angegeben, daß der Meister selbst nur in den seltensten Fällen den Zeitpunkt angeben konnte, an dem er eins seiner Werke als beendet betrachtete. Trotzdem glaube ich und erhoffe, allerdings durch die ganz besondere Hilfe und Güte des Verstorbenen und seiner Gattin, den Beweis bald zu erbringen, daß an einen chronologischen, durchgehenden Faden gereiht, selbstverständlich nicht in starrer Form, dennoch in gedachtem Sinne sich eine wirkliche Lebensgeschichte des Meisters schreiben läßt. Zweifellos ist dies eine mühevolle und schwierige Arbeit, aber die bisherigen englischen Biographen machten sich denn doch ihre Aufgabe etwas zu leicht, indem sie in der Hauptsache die Chronologie und damit den Werdegang ganz außer Augen ließen und sich damit begnügten, die Werke von Watts einfach in symbolische, ideale und dann in reale Porträtmalerei einzuteilen. Wenn seiner Landschaften nur wenig erwähnt wird, so kann dem eine gewisse Berechtigung nicht versagt werden, denn es war nicht sein stärkstes Arbeitsfeld.

Der innere Zusammenhang vieler Gemälde des Meisters spannt sich mitunter über einen Zeitraum von zehn und mehr Jahren. Ich will der Kürze halber von den vielen vorliegenden Fällen nur einen, der allerdings für die Denkungsweise dieses großen Mannes mit dem Kinderherzen sehr charakteristisch erscheint, hervorheben. Für die Diplomagalerie hatte er »die Verstoßung Kains« gemalt. Kaum aber war das Bild vollendet, als es ihm in seinen Innern keine Ruhe ließ und er den Gedanken nicht los werden konnte, daß ein Mensch für immer verflucht sein sollte. Wenn schon die Menschen eine Verjährung eintreten lassen, um wie viel mehr wird Gott Gnade für Recht ergehen lassen. »Zehn Jahre der Buße,« sagte Watts, »ist genug gesühnt,« und so kam denn nach diesem Zeitpunkt sein Gemälde »Aussöhnung mit Kain« an die Öffentlichkeit. In einem solchen und ähnlichen Sinne gedacht sind aber ganze, obschon zeitlich weit auseinanderliegende Bilderzyklen entstanden. Die bessere Natur im Menschen sollte schließlich immer zum Siege gelangen!

Alle Werke von Watts atmen Höhenluft. Persönlich war der Meister der einfachste, der gütigste Mensch, der mildeste Beurteiler anderer, sich und seine Kunst in den Dienst der Allgemeinheit stellend; er besaß den reinsten und lautersten Charakter, und alle, die das Glück gehabt, mit ihm in nähere Berührung zu kommen, empfanden sofort die unnachahmliche Würde, die von seinem ganzen Wesen, völlig ungewollt, ausging. Nur gegen sich selbst war er streng. Ob man ihn tadelte oder lobte, blieb ihm so gut wie gleichgültig, es kam ihm nur darauf an zu lehren und zu bessern. Watts gilt in seinem Vaterlande als ein Prophet! Alles in allem war er eine wirkliche Persönlichkeit, und der verstorbene Professor von Lenbach rechnete ihn zu denjenigen zeitgenössischen Künstlern, deren Nachruhm für alle Zeiten gesichert ist. Sein Motto »The utmost for the highest«, das man besser nicht wörtlich, sondern etwa »Alles für das Höchste« übersetzt, war schon von frühester Jugend an sein Wahlspruch gewesen. Er hat ihn wahr gemacht und das ganze Ich, die volle Kraft für seine höchsten Ideale eingesetzt. Er war ein geistiger Riese, der unbekümmert um die, die kristallhelle Quelle der Kunst mit Schutt bedrohenden Zwerge, ruhig und gemessen seinen eigenen künst-

lerischen Weg einschlug. Meiner Ansicht nach begeht man einen Irrtum, wenn man den Meister zu den Präraffaeliten zählt, denen er vielmehr ganz selbständig und eigenartig gegenübersteht; obgleich er große Sympathie für diese Brüderschaft bekundete, so weiß ich doch aus seinem eigenen Munde, daß er formell in keinerlei Beziehungen zu ihnen stand, und es unbegreiflich fand, daß man seine Kunst als innerlich verwandt mit jener Schule betrachtete. Im übrigen bleibt Watts der große Moralist, der nichts von dem Ausspruch wissen wollte: »Die Kunst für die Kunst!« Die vollständige Beherrschung der Technik war ihm die selbstverständliche Voraussetzung für jedes höhere Schaffen, dagegen lobte er alle ihm wirklich gut dünkenden Werke, ganz unabhängig davon, welcher Schule sie entstammten. Er nannte sich selbst den Maler von Ideen!

In sehr jugendlichem Alter besuchte Watts die akademische Malerschule, aber die daselbst ausgeübte Lehrmethode sagte ihm so wenig zu, daß er die Akademie bald verließ, sich selbst auszubilden suchte, zu diesem Zweck die sogenannten »Elgin Marbles« im British Museum als seine Vorbilder betrachtete und demnächst in dem Atelier des Bildhauers William Behnes arbeitete. Letzterer hat eine Statue für die Stadt Coventry »Lady Godiva« geschaffen. Sie opfert sich für ihre Untertanen, indem sie nackt durch die Stadt reitet. Charakteristisch und abweichend von Behnes hat Watts das Thema derart aufgefaßt, daß er den Akt der Selbstaufopferung als vollendet darstellt.

Wer wollte und möchte es glauben, daß der Meister in seinen ersten Bildern einen gewissen Einfluß von George Morland erkennen läßt. In einer im vorigen Jahre durch Mrs. Kassell Barrington in »Leighton House« veranstalteten Ausstellung befanden sich eine ganze Reihe solcher landschaftlicher mit Figuren versehene Bildchen. Entscheidend für Watts wurde sein Aufenthalt in Italien bei Lord Holland und der Umstand, daß er an dieser großen englischen kunstverständigen Familie dauernde Gönner fand. In dem Schlosse »Holland House« war dauernd ein Zimmer für ihn reserviert. Hierselbst befinden sich zahlreiche seiner Werke. Sein ursprüngliches Heim »Old little Holland House« ist längst abgerissen und seine Behausung, in der er starb, »New Little Holland House« besteht erst seit kürzerer Zeit. Leider ist die dortige Bildergalerie nicht mehr zu sehen, da der Meister noch kurz vor seinem Tode dicht neben seinem Landhause in Limnerslease eine neue Galerie erbauen ließ und dort seine meisten Kunstschätze unterbrachte.

Durch seine Siege in den Wettbewerben zur Ausschmückung des Parlamentsgebäudes lenkte er zuerst die allgemeine öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Die besonders kunstsinnige griechische Familie Jonides wurde ein derartig treuer Anhänger von dem Meister, daß er fünf Generationen von ihnen porträtierte. Watts sagt: »Ich male auch deshalb schon zahlreiche Porträts, weil ich nicht nur die ideale, sondern auch die reale Seite der Kunst pflege und mit dieser in beständiger Fühlung bleiben will.« Durch seine großmütigen Schenkungen an die »Portrait Gallery« hat er ein wahres Pantheon aller geistiger, zeitgenössischer, bedeutender Männer Englands geschaffen: Staatsmänner, Philosophen, Dichter, Gelehrte, Künstler und Soldaten. Von ihm gemalt zu werden galt als eine höchste Auszeichnung, denn jedermann wußte, daß der Meister durch keine Verlockung zu bewegen war, eine ihm nicht zusagende Persönlichkeit zu porträtieren. In den letzten Jahren hat er ausnahmsweise zwei Bildnisse für 50000 Mark angefertigt, um damit einer wohltätigen Stiftung zu dienen.

Die »Tate Gallery« besitzt bekanntlich durch Schenkung von Watts eine Sammlung seiner symbolischen Werke, die auf jeden Beschauer einen überwältigenden Eindruck ausübt. Wer diesen Saal betritt, hat den Eindruck, als wenn er sich inmitten eines Heiligtums befände. Der Tod spielt in allen seinen Werken eine eben so große Rolle wie die Liebe. Ich erinnere nur an »Liebe und Tod« und an »Liebe und Leben«. Ein ergreifendes Werk voll edler Hoheit ist »Der Todesbote«, der nun auch den Meister selbst friedlich berührte. In dem Bilde »Liebe und Leben« fand ich meinem Gefühl nach die weibliche Figur nicht schön genug. Ich bat den Künstler deshalb um Aufklärung und erhielt zur Antwort: »Ich habe mit Willen diese Gestalt zart, schwächlich und nicht schön dargestellt, denn umgekehrt braucht sie keine Hilfe, dann hilft sie sich selbst; ich will aber das Mitleid der Menschen für die Schwachen erwecken!«

Trotzdem kein einziges seiner moralisierenden Werke einen ausgesprochen dogmatischen Charakter trägt, so sagt doch sowohl die katholische wie die evangelische Kirche, daß man jene getrost über dem Altar aufhängen kann. Trotzdem er nach letztwilliger Bestimmung verbrannt wurde, nahm die Geistlichkeit der St. Pauls Kathedrale keinen Augenblick Anstand, daselbst eine erhebende Gedächtnisfeier für den großen Toten zu veranstalten. In gedachter Kirche befindet sich das von ihm gemalte Bild »Zeit, Tod und Gericht«. Des Meisters Asche ruht dicht neben der von ihm und der treuen Lebensgefährtin entworfenen Kapelle in Compton bei Limnerslease. Vasari erzählt uns, daß es zu seiner Zeit Gemeinden gab, in der jeder einzelne nicht nur zum Bau oder Ausschmückung des Gotteshauses beitragen, sondern auch eine unmittelbare Handleistung dabei verrichten wollte.

So verhält es sich mit der erwähnten Kapelle in Compton. Kein Einwohner des Dorfes wollte dem Meister zu Liebe unbeteiligt bei dem Bau der von ihm entworfenen Kapelle sein.

Die intimsten Freunde von Watts nannten ihn bis zu seinem Lebensende, bezeichnend genug für seine italienische Grundlage, »Signor«. Einzelne Bilder sind auch so von ihm signiert. In dem ihm persönlich näher stehenden Kreise wurde er allgemein »lieber Meister« angeredet, und nicht minder bezeichnend ruhte hierbei der Akzent auf dem ersten Wort. Ich habe niemals in meinem Leben einen bedeutenden Mann kennen gelernt, dem es so schwer wurde,

eine Bitte abzuschlagen. Wenn ihm z. B. von dritter Seite bemerkt wurde, daß es aus Rechtsgründen unmöglich sei, ein Gesuch zu gewähren, so grübelte er den ganzen Tag nach, ob es dennoch nicht bewerkstelligt werden konnte, um die Bitte zu erfüllen. Er hatte Zeit für alle, bis auch endlich seine Zeit kam. Sein letztes Werk, gleichsam um zu seinem Ausgangspunkt zurückzukommen, ist eine Sonnenuhr in Limnerslease, um deren Zifferblatt er in Reliefschrift die Worte modelliert hat: »The utmost for the highest«. Niemand besser wie er wußte, welchen Wert die Zeit besitzt! Nicht minder aber die Sonne! Mit Watts ist ein großer Künstler und ein seltener Mensch nicht nur England, sondern der Universalität genommen. Friede seiner Asche!

O. V. SCHLEINITZ.

ZUR KUNSTPFLEGE DER FUGGER

Eine umfangreiche Arbeit des zeitweiligen Leiters des Königl. Preußischen Historischen Instituts in Rom, Professor A. Schulte, behandelt die Tätigkeit des deutschen Kaufhauses der Fugger in Rom um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts[1]). Der Schwerpunkt des vielbesprochenen Buches — vielbesprochen auch wegen des angeblichen Eingreifens des Reichskanzlers in seine Vorgeschichte — liegt in der neuen Beleuchtung, welche der Ablaßhandel des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg von 1517 findet, und diesen Handel noch schärfer als früher im Licht simonistischer Korruption und Unehrenhaftigkeit erscheinen läßt. Aber die breite Unterlage archivalischer Forschungsarbeit und umfassender Milieuschilderung, auf der die Schlußergebnisse Schultes emporwachsen, läßt doch auch noch anderen anmutigeren Gebilden Raum, kunstgeschichtlichen Ausführungen, die das Bild römischen Kunstlebens um 1500 ergänzen, und seinen deutschen Einschlag einerseits, seine Einwirkung auf deutsche Kunstausübung andererseits erkennen lassen. Im Fuggerpalast in Augsburg sind zum erstenmal in Deutschland die Architekturgedanken der italienischen Renaissance klar zum Ausdruck gelangt, und das erste kirchliche Bauwerk, das im Geist der Renaissance auf deutschem Boden errichtet ward, ist die nach italienischer Art an die Karmeliterkirche von St. Anna angebaute Fuggersche Gruftkapelle. Wie hätten die Fugger auf dem kunstgesättigten Boden Roms, als Bankiers von zwei Mäcenatenpäpsten wie Julius II. und Leo X. nicht in das Kunstleben jener Zeit schaffend und fördernd eingreifen sollen! Wie Agostini Chigi oder Bindo Altoviti empfanden auch die deutschen Fugger die Verpflichtung zur Pflege der Kunst.

Das Fuggersche Faktoreihaus, dem wir nach Anlage und Ausschmückung mit gutem Recht den Namen eines Palastes geben können, stand im alten Bankviertel Roms in der Via del Consolato, und ist erst der neuzeitlichen Anlage des Corso Vittorio Emanuele zum Opfer gefallen. Zur malerischen Ausschmückung desselben ward kein geringerer herangezogen, als der Raffaelschüler Perino del Vaga. Er hatte, wie Vasari berichtet, dem Erzbischof von Cypern in dessen Garten Fresken hergestellt, die allgemeinen Beifall fanden. »Das war auch die Ursache, daß er den Fuggern, deutschen Kaufleuten, bekannt wurde, welche das Werk des Perino gesehen und Gefallen daran gefunden hatten. Da diese nun in der Nähe der »Banchi« ein Haus gebaut hatten, das dort ist, wo man zur Kirche der Florentiner geht, so ließen sie sich dort von ihm einen Hof machen und eine Loggia und viele Figuren, die des Lobes würdig waren, das die anderen Werke seiner Hand gewannen. In ihnen sieht man eine sehr schöne Manier und eine sehr anmutige Grazie.« Ist diese Schöpfung Perinos untergegangen, so erzählt ein Hauptwerk eines anderen Raffaelschülers in der deutschen Kirche Maria dell' Anima noch jetzt von dem Mäcenatentum Jakob Fuggers und seiner Fürsorge für die Kirche seiner Landsleute Es ist die heute den Hauptaltar schmückende »Heilige Familie« Giulio Romanos, die allein und ganz abgesehen von der Fülle anderer Kunstschätze und deutscher Erinnerungen den deutschen Romfahrer nach der als Kunststätte wenig besuchten Kirche ziehen sollte. Für die Würdigung der Altartafel sei auf die eingehende Beschreibung hingewiesen, die Schulte nach Vasari gibt.

Leider beschäftigt sich der bewährte Geschichtsforscher nicht mit der gleichen Ausführlichkeit mit einem kunstgeschichtlichen Rätsel, das eine nahe dem Fuggerbilde gelegene Seitenkapelle der deutschen Nationalkirche aufgibt, der, soviel ich weiß, seit Gregorovius »Brandenburger Kapelle« genannten Kapelle. Ich habe in meinen »Deutschen in Rom«[1]) auf die unzweifelhaften Beziehungen hingewiesen, welche den kunstsinnigen und in dieser Beziehung seinem Gönner Leo X. nacheifernden Kardinal Albrecht von Brandenburg mit dieser Kapelle verbinden, auch auf die Möglichkeit, daß zwei bisher noch nicht bestimmte Porträts unterhalb von großzügigen Fresken von Francesco Rossi Mitglieder der Familie Fugger darstellten. Denn Vasari gibt als Auftraggeber für den ganzen malerischen Schmuck der Kapelle einen deutschen Kaufmann an. Ich habe auch in Nr. 30 der »Kunstchronik« 1901/02 unter Darlegung des Tatbestandes um gütige Mitarbeit an der Lösung des Rätsels gebeten. Leider umsonst! Und leider bringen auch die Schulteschen Untersuchungen keine Aufklärung. Schulte hat die Geneigtheit, auf meine Wahrnehmungen hinzuweisen und sich auf sie zu verlassen, kann die Porträts mit Fuggern jedoch nicht identifizieren (was ich ja auch nur mutmaßend getan habe), und weist auf die Möglichkeit hin, daß in Mainz eine besondere Kollekte für den Bau dieser Kapelle betrieben sei; er schlägt dementsprechend vor, sie »Mainzer Kapelle« zu nennen.

Wie es scheint, ist auch dem Leiter des Preußischen Historischen Instituts das Archiv der Anima nicht zugänglich gewesen. Man hütet die dort liegenden Schätze, ohne bisher von ihnen gerade sehr ausgiebigen Gebrauch zu machen, während es an jungen Arbeitskräften gerade dort doch nicht fehlt. Das Schultesche Buch bringt die Notiz, daß Herr Kaplan Dr. Schmidlin, dem Schulte einige Notizen verdankt, eine Geschichte der Anima »vorbereite«. Die baldige Fertigstellung einer solchen, die Aufklärung des Dunkels, das über der Baugeschichte der ganzen Kirche und ihrer einzelnen Teile liegt, wäre im Interesse deutschrömischer kirchlicher, geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Forschung sehr zu begrüßen.

Mit den Ausführungen Schultes über die persönliche Kunstpflege der Fugger ist das kunstgeschichtliche Interesse an seinem Buche nicht erschöpft. Von großer Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte sind die Nachweisungen, wie die vielgeschmähten und religiös ja auch durchaus verwerflichen Ablässe die kirchliche Bautätigkeit Deutschlands gefördert und belebt haben. »Wenn unsere in der Zeit der ausgebildeten Geldwirtschaft stehende Gesellschaft nicht imstande ist, für große kirchliche Bauten oder huma-

---

1) Die Fugger in Rom 1495—1523. Mit Studien zur Geschichte des kirchlichen Finanzwesens jener Zeit. Von Dr. A. Schulte. 1. Band: Darstellung. 2. Band: Urkunden. Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot. 1904.

1) E. A. Seemann. 1902. S. 112.

nitäre Anstalten die Geldmittel ohne eine Lotterie aufzubringen, wie viel schwerer mußte es auch noch dem ausgehenden Mittelalter sein, für solche Werke die Gelder zusammenzubringen! Wie alle Staaten damals zu wenige Geldsteuern hatten und so gierig nach jedem blanken Geldstücke waren, ebenso ging es auch den kirchlichen Behörden. Die Ablaßspende war dem Herrscher ebenso willkommen, wie den Meistern einer Kirchenfabrik.« Schulte stellt den Satz auf, daß die Mehrzahl der Bauten der gotischen Periode mit Hilfe von Ablässen aufgebaut sei, und daß diese Beobachtung auch für die spätgotische Nachblüte stimme. Er belegt diesen Satz unter anderem mit der 1525 vollendeten St. Annenkirche in Annaberg, einer der schönsten Kirchen Sachsens, mit den Dombauten von Konstanz und Trier. Auch für die Kunstschätze aller Art umfassende Reliquiensammlung des Lutherfreundes Friedrich des Weisen von Sachsen und Ablässe, um die er sich für diese Sammlung bemühte, bringt Schulte einige neue Daten. Noch mehr im Vordergrunde des Interesses steht die Frage: »Ist der Ertrag des für den Neubau von St. Peter ausgeschriebenen Ablasses wirklich in die Baukasse geflossen, oder ist er zum geringeren oder größeren Teil in Form einer Anweisung an Leos X. Schwester Magdalena Cibò gelangt?« Schulte ist der Ansicht, daß sich für diese seit den Tagen der Reformation weitverbreitete Annahme nicht die Spur eines Beweises finden lasse.

Ein farbenreiches Bild römisch-kirchlicher Fest- und Kunstfreude wird uns in der an Francesco Penni sich anlehnenden Schilderung des »Possesso« Leos X. aufgerollt, jenes glänzenden Festzuges vom Vatikan zum Lateran und wieder zum Vatikan nach der Erhebung eines Papstes. Unter den Triumphbogen und Festbauten der reichen Kaufherren, an deren Häusern der Zug vorbeiführte, ist der glänzendsten einer der Doppelbogen, welchen der langjährige Vertreter der Fugger und zugleich päpstliche Münzmeister Johannes Zink errichtet hatte. Diese Doppelstellung Zinks führt auf den großen, durch viele Jahre sich erstreckenden Einfluß, den die Fugger von Julius II. an bis zu Clemens VII, auf das römische Münzwesen ausgeübt haben, und der sie mit Medailleuren von der Bedeutung eines Caradosso, eines Camelio (Vittore Cambello) und eines Tagliacarne (Pier Maria da Pescia 1499—1522) in Berührung brachte. Schulte betritt hier, was die Geschichte der Münzstätten und ihrer Pächter betrifft, fast durchaus jungfräulichen Boden. Die Ergebnisse seiner Forschungen sind in Urkunden, Verzeichnissen und zwei sehr klaren und scharfen Lichtdrucktafeln niedergelegt, deren Münzen oft das charakteristische Fuggersche Prägungszeichen tragen, den Dreizack mit einem Kreise rechts unten am Stiel: es ist die alte Haus- und Handelsmarke der Fugger, aus der vielleicht das Wappen der Fugger von der Gilgen mit den beiden Lilien entstanden ist. Band I des Werkes gibt eine Abbildung dieser Hausmarke und als ferneres Titelbild die Silberstiftzeichnung von Hans Holbein dem älteren, die die klaren und festen Züge Jakob Fuggers unter der golddurchwirkten Kappe jener Zeit zeigt.

Die vorstehenden kurzen Angaben und Auszüge mögen das Schultesche Buch auch dem Kunsthistoriker warm empfehlen. Der lokalen Kunstgeschichtsforschung wird manche Einzelangabe hochwillkommen sein, und das Bild deutscher Kunstpflege in Rom wird mit dem großen allgemein geschichtlichen Gemälde jener Fuggerzeit in Einklang gebracht.

v. GRAEVENITZ.

DAS JAHRBUCH DER KGL. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

Zu Anfang 1905 vollendet das Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen das 25. Jahr seines Bestehens, und es wird dann Gelegenheit sein, über die hervorragende Wirksamkeit zu sprechen, die diese stattliche, an Studien und Forschungen reiche und mustergültig illustrierte Zeitschrift zur Förderung der Museologie und der Kunstwissenschaft entfaltet hat. Heute möchten wir im besonderen auf das zweite, letzthin erschienene Quartalheft hinweisen, das eine Reihe höchst interessanter und wertvoller Aufsätze bringt.

An erster Stelle gibt W. Rolfs eine eingehende Darstellung der Entstehungsgeschichte des Triumphbogens Alphons' I., und wendet sich dabei mit guten Gründen gegen die von dem Architekten Ettore Bernich behauptete Autorschaft des L. B. Alberti, sowohl am Entwurf des Triumphbogens als an der nicht glücklichen Platzwahl und der Adaptierung. Nicht besser steht es nach der überzeugenden Darlegung Rolfs mit der von früheren vertretenen Zuweisung der Erfindung des Monumentes an Giuliano Majano und Pietro Martino, aber innere und äußere Gründe sprechen für Francesco Laurana.

Von Geheimrat Dr. W. Bode bringt das Heft gleich zwei jener Studien, die man wegen ihrer Frische und Anschaulichkeit, ihrer Sicherheit des Urteils und Neuheit der Erkenntnisse mit besonderem Vergnügen und nie ohne Gewinn ließt. In der ersten behandelt er die drei neuen Gemälde von Rubens in der Berliner Galerie, das große, strahlend schöne Gemälde aus dem Besitze des Kaisers »Diana im Bade von Satyrn überrascht« und die beiden Landschaften aus der Sammlung des Lord Pelham Clinton Hope. Mit wenigen Worten entwirft er ein so lebendiges Bild von Rubens letzter Schaffensperiode, daß wir den Meister bei der Arbeit zu sehen meinen, und kennzeichnet die wichtige Rolle, die Helene Fourment, die junge, schöne zweite Gattin im Leben und Schaffen des großen Künstlers einnimmt. Wie in den meisten großen Gemälden der Spätzeit Rubens die üppige, echt vlämische Schönheit Helenens gefeiert wird, so sehen wir sie auch in der Figur der Diana und zwar in wundervoller malerischer Vollendung und Farbigkeit so recht con amore dargestellt. Man muß lesen, wie der Verfasser in den Stimmungsgehalt und die malerischen Vorzüge dieses Bildes einführt und nebenbei über alles Wissenswerte, Datierung, Zusammenhang mit verwandten Darstellungen und die durch des Meisters Tod verhinderte völlige Vollendung belehrt. Auch die erstgenannte geistreich skizzierte und sehr farbige »Landschaft mit dem Turm« bestimmt Bode als dieser Spätzeit des Meisters angehörig, da sie ein Motiv aus der Nähe des 1635 in den Besitz des Künstlers übergegangenen Landsitzes Steen widergibt und durchaus die Farbigkeit der letzten Phase von Rubens Kunst zeigt. Dagegen datiert er die andere Landschaft, die durch den Stich von Bolswert unter dem Namen »der Schiffbruch des Äneas« bekannt geworden ist, wegen ihres ausgeführten Details, der starken Bewegung in Formen und Figuren, ihrer italienischen Motive und ihrer pathetischen Stilisierung in die Zeit um 1620.

Die zweite Studie ist betitelt: Lionardo als Bildhauer, und lehrt mit einemmale vier Reliefs als Jugendarbeiten Lionardos kennen. So überraschend dieses Ergebnis im ersten Augenblicke scheint, so überzeugend ist die Begründung der Zuweisung und dürfte der Anstoß zu noch weiteren Trouvaillen in dieser Richtung werden. W. Bode geht von dem Stucco-Relief mit der Darstellung der Allegorie der Zwietracht im Victoria- und Albert-Museum in London aus, das nach alter Tradition schon dem Lionardo zugeschrieben wurde. Einzelnes in dieser Arbeit verrät die Werkstatt Verrocchios, in der ja Lionardo seit 1472 durch fünf oder sechs Jahre tätig war, und niemand hier und überhaupt von Künstlern des Quattrocento hätte

eine Darstellung von solchem Reichtum, von so starker Bewegung und so klarer Ordnung, so abgewogen und im einzelnen so durchgebildet und auf einem solchen Architekturschauplatze zu schaffen vermocht als allein Lionardo. Manches Altertümliche verrät den Quattrocentokünstler, manches die noch jugendliche Hand, aber das Ganze ist eine geniale Arbeit, die ein Menschenalter ihrer Zeit voran ist und den Geist der Hochrenaissance, wie ihn die Schule von Athen atmet, aufweist. Höchst verwandt mit diesem Stucco ist das früher von Bode selbst dem Verrocchio zugeschriebene Bronzerelief mit der Beweinung unter dem Kreuz in Sa Maria del Carmine in Venedig, das sich durch das Stifterporträt des Federigo von Montefeltre mit seinem etwa dreijährigen Söhnchen Guidobaldo auf 1474/75 datieren läßt. Und ebenso schließt sich diesen beiden Reliefs das in der Architektur und allen künstlerischen Mitteln ähnliche, nur etwas weniger ausgereifte Bronzerelief mit der Stäupung Christi in der Universitätssammlung zu Perugia an. Noch früherer Zeit soll dann eine Plakette mit dem Parisurteil in der Sammlung G. Dreyfus in Paris angehören. Eine Verwandtschaft mit den genannten Arbeiten ist wohl vorhanden, aber dieses schülerhafte Werk bildet eine gradatio ad minus in dieser schönen Reihe und würde eben nur Interesse haben, wenn es sicher die früheste derartige Arbeit Lionardos wäre. Wie es eigentlich von vornherein wahrscheinlich war, daß Lionardo zu den gewaltigen Aufgaben seines Sforza- und Trivulziomonumentes geschritten ist, nicht ohne vorher sich in Reliefs versucht zu haben, so dürften auch Porträtbüsten von seiner Hand vorauszusetzen sein, und der Hinweis Bodes auf die Marmorbüste eines jungen Mädchens mit dem Nelkenstrauß im Museo Nazionale in Florenz verdient volle Beachtung.

In dem Aufsatze: Hugo van der Goes, eine Nachlese, wendet Dr. Max J. Friedländer das den Archäologen so geläufige, in der modernen Kunstgeschichte viel zu wenig geübte Verfahren des Nachweises von verloren gegangenen Meisterwerken in spätere Kopien an und zwar äußerst scharfsichtig und feinfühlig und mit dem schönen Erfolge, daß er gleich von einer ganzen Reihe von verloren gegangenen Gemälden Hugos van der Goes durch Auffindung von Kopien eine mehr oder weniger deutliche Vorstellung verschafft. Die von K. van Mander erwähnte Begegnung Davids mit Abigail hat Friedländer in vier Kopien aufgefunden, von denen die besten im Museum zu Brüssel und in der Sammlung Merzenich zu Cöln sind. Ganz sicher und deutlich erkennt man auch die Typen und eigentümliche Gestaltungsart Hugos van der Goes in der Teilkopie der Beweinung Christi im Neapeler Museum und in der Kopie einer figurenreichen Krönung Mariä in Triptychonform im Buckingham Palace. Sehr interessant ist auch der überzeugende Nachweis, daß wir in der Anbetung der Könige von Gerard David in der Münchener Pinakothek eine freie Kopie eines Gemäldes von van der Goes haben, von dem sich eine zweite, in der Arbeit geringere, aber treuere Kopie im Depot der Berliner Galerie befindet. In dem Triptychon mit der Anbetung der Könige im Besitze des Herrn Durlacher, das sonst aus Entlehnungen zusammengesetzt ist, kann man aber, wenigstens in der Abbildung, auch nichts mehr von H. v. d. Goes Spuren erkennen. Eine eigenhändige, freilich sehr ruinierte Arbeit H. v. d. Goes sieht Friedländer wohl ganz mit Recht in einem Leinwandbilde mit der Gruppe des klagenden Johannes, der Maria, Magdalena und zwei Frauen, in der Berliner Galerie.

Weiterhin bringt das Heft auch einen interessanten Beitrag zur Dürerforschung durch eine Studie S. M. Peartrees über eine Zeichnung aus Dürers Wanderjahren. Es ist eine Federzeichnung mit der Darstellung eines Liebespaares in der Hamburger Kunsthalle. Entgegen Lippmann, der die Autorschaft Dürers an diesem Blatte beanstandete, unternimmt es der Verfasser die Zeichnung als eine Jugendarbeit Dürers und zwar als ein Selbstporträt des etwa 22jährigen Künstlers und als ein Bindeglied zwischen sicheren Jugendarbeiten und den Baseler Illustrationen zu erweisen. Kann man diesem Blatte gegenüber noch nicht allen Bedenken Valet sagen, so spricht doch eine hohe Wahrscheinlichkeit für Dürers Hand, und auf jeden Fall kann man dem Verfasser Dank wissen, daß er es in die Literatur eingeführt und zugleich mit einer vortrefflichen Lichtdruckreproduktion der Reichsdruckerei zu nachprüfenden Studien darbietet.

Es fügt sich gut, daß im Anschluß an das Dürerblatt, bei dessen Darstellung man sofort an das Liebespaar des Hausbuchmeisters denkt, auch von dem Funde einer Zeichnung dieses trefflichen Anonymus berichtet werden kann. Professor J. Springer bespricht dieses kleine Blatt, eine Darstellung eines Mannes in langem Mantel, und reiht es den bisher bekannten drei sicheren Zeichnungen des Meisters an. Geheimrat Bode fand es auf dem Buchdeckel eines Lyoner Druckes von 1558 eingeklebt und bestimmte es zuerst. *F. BECKER.*

BÜCHERSCHAU

Corrado Ricci. *Il palazzo pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese.* Collezione di monografie illustrate. Serie Va. Raccolte d'arte I. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche 1904.

Fast gleichzeitig mit dem offiziellen Katalog, der erst fertiggestellt werden konnte, als die Ausstellung bereits wochenlang geöffnet war, erscheint eine Publikation, die für den Besucher der Ausstellung ein willkommenes Andenken, für alle anderen aber ein nützliches Handbuch bilden wird, sich über die wesentlichsten Stücke der mostra zu informieren. Herausgeber ist derjenige, der die Ausstellung zusammengebracht und geordnet hat; sein Text beschränkt sich auf kurze Noten, die alle erwünschte Auskunft geben; die publizierende Firma, das rührige graphische Institut in Bergamo, das unter anderen die illustrierte Monatsschrift »Emporium« — worin fast in jedem Heft ein den Kunsthistoriker interessierender Beitrag — und eine Serie von Städteführern, nach dem Muster von Seemanns Städtebildern, herausgibt.

Die Publikation erklärt 215 Illustrationen, die zum Teil den Palazzo pubblico und seine bekannten Monumente, in der Hauptsache aber Gegenstände der Ausstellung wiedergeben. Hier sind alle Abteilungen berücksichtigt und jeder, auch wer sich speziell für Kunstgewerbe interessiert, kommt zu seinem Recht. Besonders sei auf die Wiedergabe einer Zahl von Holzstatuen, sowie der schönsten Reliquiare hingewiesen, und betont, daß eine große Zahl von Aufnahmen nicht im Handel sind, sondern für eben diese Publikation gemacht werden.

Es sollen weitere Veröffentlichungen folgen, die jedesmal möglichst viel Abbildungen mitteilen. Zunächst ist eine Publikation über Ravenna in Aussicht genommen. *G. Gr.*

Die Eyck-Frage kommt wieder in lebhaften Fluß. Begreiflich nach dem Eindruck, den die Ausstellungen der »Primitiven« in Brügge und Paris auf Laien und Fachleute gemacht haben. Unter verschiedenen Autoren, die über diese Frage arbeiten, hat *Max Dvořák* in der Geschwindigkeit, mit der er zum Ziele gelangt ist, den Rekord erreicht, ob auch in der Lösung des »Rätsels« wollen wir erst entscheiden, wenn die übrigen Arbeiten vorliegen werden. Nur so viel sei hier gleich gesagt, daß der Verfasser des

»*Rätsels der Kunst der Brüder van Eyck*« seine vielfach neuen, ernsten Studien sehr viel eindringlicher und wirkungsvoller gemacht hätte, wenn er sie ohne die ermüdende Breite, mit weniger Selbstbewußtsein und ohne die laute Verachtung gegen die angebliche Ignoranz aller anderen, seine Schulgenossen vielleicht ausgenommen, vorgetragen hätte. Die 150 Folioseiten wären auf die Hälfte zusammengeschmolzen, wenn nicht auf jeder Seite wiederholt worden wäre, daß die ganze ältere Forschung über die Gebrüder van Eyck, ja die ganze Geschichtsforschung lauter Irrwege gegangen sei! Empfindlich macht sich hier, wie schon in einzelnen früheren Abhandlungen, der Rückgang in der künstlerischen Ausstattung des »Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses« geltend, worin sie sich früher vor allen ähnlichen Zeitschriften auszeichnete.

NEKROLOGE

Professor Karl Breitbach †. Mit Karl Breitbach, den ein plötzlicher Tod auf einer Reise nach Kassel erreichte, ist eine sehr bekannte und geschätzte Persönlichkeit der älteren Berliner Künstlergeneration dahingegangen. Er war 1833 in Berlin geboren, Schüler der Berliner Akademie, dann Coutures in Paris und später noch von Knaus. Neben der reichstaffierten Landschaft pflegte er mit Vorliebe das Genrebild und hatte auch mit Porträts Erfolg.

PERSONALIEN

Der langjährige Vorsitzende des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. Herr Justizrat Dr. jur. **Eduard de Bary** hat mit Rücksicht auf seine vielseitigen Berufsgeschäfte sich veranlaßt gesehen, sein Amt als Mitglied der Verwaltung, der er fast achtzehn Jahre in vorbildlicher Weise angehörte, niederzulegen. Das Institut, in dessen Geschichte er sich einen unvergänglichen Platz geschaffen hat, sieht ihn mit dem lebhaftesten Bedauern scheiden. — Gemäß der Bestimmungen des Stiftungsbriefes ist als neues Mitglied der Administration Herr Rechtsanwalt Dr. jur. *Alexander Berg* gewählt worden.

Professor Gustav Eilers, der rühmlichst bekannte Kupferstecher und Radierer, Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, feierte am 28. Juli seinen 70. Geburtstag.

KONGRESSE

Der VIII. internationale kunsthistorische Kongreß wird, wie wir schon meldeten, in Straßburg i. E. stattfinden und der Vorstand ladet die Vertreter der Kunstwissenschaft, Professoren, Dozenten, Vorstände und Beamte der Sammlungen, Privatgelehrte und Schriftsteller des Faches, sowie alle Kunstfreunde ein, vom 22. bis 24. September in Straßburg i. E. zu erscheinen. Der Ortsausschuß, dem Vertreter des Faches, sowie Männer aus allen Berufszweigen gerne beigetreten sind, wird alles, was in seinen Kräften steht, zum glücklichen Gelingen des Kongresses beitragen. Die Möglichkeit der persönlichen Fühlungnahme und gegenseitigen Aussprache der Fachgenossen, die sonst zerstreut über ferne Länder wohnen, soll auch durch die projektierten Veranstaltungen des Ortsausschusses ganz besonders gefördert werden. Die Fachgenossen werden gebeten, ihre Teilnahme am bevorstehenden Kongreß möglichst bald, spätestens bis 15. August, dem Vorsitzenden des Straßburger Ortsausschusses, Herrn Bürgermeister Unterstaatssekretär Otto Back, anzeigen zu wollen. Die Anmeldungen für Vorträge, Referate, Mitteilungen, Anregungen u. s. w. sind spätestens bis 1. August an den Schriftführer des ständigen Ausschusses, Prof. Dr. Zimmermann, Grunewald bei Berlin, zu richten. — Der geschäftführende Vorstand besteht aus den Herren: Prof. Dr. A. Schmarsow-Leipzig (Vorsitzender), Prof. Dr. J. Neuwirth-Wien (Stellvertreter des Vorsitzenden), Prof. Dr. M. G. Zimmermann-Berlin (Schriftführer), Prof. Dr. B. Riehl-München (Schatzmeister); für den Straßburger Ortsausschuß: Bürgermeister Unterstaatssekretär z. D. Otto Back, I. Vorsitzender.

DENKMALPFLEGE

Der **Tag für Denkmalpflege** wird, wie bereits in Nr. 28 der Kunstchronik gemeldet, am 26. und 27. September in Mainz im Kasino Hof zum Gutenberg stattfinden. Für die Tagesordnung wurden folgende Sitzungen bestimmt:

Montag, 26. September, erste Sitzung morgens 9 Uhr. 1. Begrüßung und Konstituierung. 2. Bericht des Vorsitzenden des geschäftsführenden Ausschusses. 3. Bericht des Ausschusses für Behandlung der Frage der Steinerhaltung. 4. Verhandlung über die Vorbildung zur Denkmalpflege. Berichterstatter Regierungs- und Baurat Tornow und Geheimer Hofrat Professor v. Oechelhäuser. 5 Verhandlung über die mit der Erhaltung des Berliner Opernhauses zusammenhängenden Fragen. Berichterstatter Professor Wallé. 6. Vorschläge für die Bezeichnung von wiederhergestellten Teilen eines Bauwerkes. Berichterstatter Architekt Ebhardt. 7. Berichte über die den Denkmalschutz betreffende Gesetzgebung. — Abends 7 Uhr: Bericht von Professor Rathgen über die Erhaltung von Altertumsfunden aus Metall (mit Lichtbildern).

Dienstag, 27. September, zweite Sitzung morgens 9 Uhr. 1. Bericht über das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, erstattet vom Geheimen Hofrat Professor von Oechelhäuser. 2. Verhandlung über die Verzeichnung von beweglichen Kunstgegenständen im Privatbesitz. Berichterstatter Geheimer Hofrat Professor Gurlitt. 3. Verhandlung über Aufnahme, Sammlung und Erhaltung der Kleinbürgerhäuser mittelalterlicher Städte. Berichterstatter Stadtbauinspektor Stiehl. 4. Verhandlung über die städtischen Bauordnungen im Dienste der Denkmalpflege. Berichterstatter Professor Frentzen und Geheimer Baurat Oberbaurat Stübben. 5. Beschlußfassung über den nächsten Tag für Denkmalpflege. Wahl eines geschäftsführenden Ausschusses.

Rom. Die sich seit Jahrzehnten hinziehende Frage der eventuellen Hebung der kaiserlichen römischen Prunkschiffe im Nemisee ist in eine allerneueste Phase getreten. Bei Gelegenheit militärischer Experimente durch eine Luftschifferabteilung des römischen Genieregiments ist vom Fesselballon aus die Seetiefe genau festgestellt, und es sind photographische Aufnahmen des Seegrundes gemacht worden. Von den Schiffen sind nur kleinste Teile auf den Platten erschienen, sie sind zum größten Teil tief im Schlamm vergraben, ein Umstand, der Hebungsversuche sehr erschweren würde. *v. Gr.*

Hildesheim. Der hiesige Verein für Erhaltung der Kunstdenkmäler hat wieder einen hübschen Erfolg zu verzeichnen. Auf seine Anregung hin und unter seiner Mitwirkung ist die Fassade des 1482 erbauten Kramergildehauses am Andreasplatz renoviert worden. Bei der Neuvermalung durch den Maler Havemann ist besonderer Wert auf widerstandsfähige feste Farben gelegt worden. An der Fassade treten jetzt die auf viereckigen Konsolen stehenden Figuren und die im mittleren Balken eingeschnitzten Balken besonders lebendig hervor. *v. Gr.*

Blankenburg a. H. Das Herzogliche Schloß und zwar drei Zimmer des zweiten Stocks im neuen Flügel weisen seit einiger Zeit einen kostbaren Wandschmuck auf. Es sind sieben Gobelins mit biblischen und Fest-Dar-

stellungen, die lange und ohne daß ihr Wert gewürdigt wurde, in Räumen des Schlosses zu Wolfenbüttel hingen, die zu Schulzwecken benutzt werden. Eine im Jahre 1902 ausgeführte und durchaus gelungene Reinigung und Wiederherstellung durch die Berliner Firma Ziesche hat den Wert der Wandteppiche ins richtige Licht gestellt, wofür unter anderem spricht, daß sie jetzt gegen Feuersgefahr mit 80000 Mark versichert sind. *v. Gr.*

SAMMLUNGEN

Berlin. Ein *Bild Leibls*, das seit der Pariser Weltausstellung 1889 verschollen war, ist in Brüssel wieder aufgetaucht und für die Nationalgalerie erworben worden. Es stellt eine Dachauerin mit ihrem Töchterchen dar und ist Anfang der siebziger Jahre gemalt.

Anläßlich der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums wird der Kaiser Friedrich-Museumsverein das Bildnis des **Herrn Geheimrat Bode,** gemalt von Max Liebermann, für das Direktorialzimmer stiften. Wie wir hören, hat der Künstler das Porträt bereits vollendet.

Das städtische Museum zu Magdeburg hat vor kurzem zwei interessante Werke aus der Frühzeit *Wilhelm Leibls* erworben. Das eine stellt den jugendlichen Freund Leibls, den Maler Nikolaus Gysis — in rotem Gewand, mit einer grauen Decke malerisch drapiert — dar, das andere gibt den faltenreichen Kopf eines alten Weibes in grauem Kopftuch wieder. Beide Köpfe stammen aus dem Jahre 1865, aus demselben Jahre, in dem der aus der Leibl-Mappe der Photographischen Gesellschaft (Lief. 5 der »Deutschen Kunst«) wohl bekannte »Blinde« entstanden ist. Sie sind also um einige Monate früher entstanden als das im Kölner Museum befindliche Bildnis seines Vaters und als das zur Zeit in der historischen Abteilung der Dresdener Ausstellung befindliche Herrenporträt. *T. V.*

Elberfeld. Für das Städtische Museum wurde ein Gemälde von David Teniers d. J. mit der Darstellung einer Wirtshausszene aus dem Kunsthandel erworben.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Das *Kunstgewerbemuseum* beabsichtigt im September und Oktober im Lichthofe des Museums eine *Ausstellung von Sitzmöbeln* zu veranstalten. Die Ausstellung soll sich von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart erstrecken und besonders die Entwickelungsgeschichte der einzelnen Möbeltypen dieser Gattung (Schemel, Stuhl, Sessel, Bank, Sofa u. s. w.) veranschaulichen. Für Ergänzung des in den Sammlungen des Kunstgewerbemuseums vereinigten Materials werden beachtenswerte Stücke aus Privatbesitz und einige Arbeiten moderner Künstler hinzugezogen werden. Neben den Originalarbeiten sollen zahlreiche Abbildungen zur Ausstellung gelangen, so daß die Ausstellung ein reichhaltiges und anregendes Bild dieses wichtigen künstlerischen und gewerblichen Gebietes zu geben verspricht.

Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig wird in der Zeit vom 15. September bis 15. November 1904 eine *Ausstellung von Alt-Thüringer Porzellan* veranstalten. Durch diese Ausstellung soll die Aufmerksamkeit auf ein in seinen künstlerischen Leistungen wie in seiner geschichtlichen Entwickelung noch zu wenig gekanntes Gebiet des deutschen Porzellans gelenkt werden. Es kommen in Betracht die Fabrikate der Manufakturen von Volkstedt bei Rudolstadt, Limbach, Wallendorf, Kloster Veilsdorf und Gotha, ferner von Großbreitenbach, Ilmenau, Rauenstein, Gera, Blankenstein, Eisenberg und Pößneck.

Wenn auch durch die Ausstellung vor allem die künstlerische Bedeutung des Thüringer Porzellans in ausgewählten Stücken der Figurenplastik und der Geschirrmalerei von den Zeiten der Gründung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in das rechte Licht gerückt werden soll, so soll doch ebenso der wissenschaftlichen Erkenntnis und speziellen Kennerschaft gedient werden. Aus diesem Grunde sind Beispiele einfacher Gebrauchsware erwünscht, sofern sie seltene Marken tragen oder in Form und Dekor charakteristisch für eine bestimmte Lokalität oder für eine eigenartige Geschmacksrichtung erscheinen.

Die zweite Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie ist diesmal ohne Festspiel und vorzeitige Reklame schlicht und ernst eröffnet worden und wird nicht verfehlen, das Interesse weiter Kunstkreise auf sich zu ziehen. Einen Hauptteil der Ausstellung bildet die Gruppe von drei neuen Häusern, die von Olbrich erbaut wurden und an deren inneren Ausstattung die übrigen Künstler der Kolonie, Habich, Cissarz, Haustein und Greiner, sich mit bestem Erfolge beteiligten. In einzelnen unmöblierten Räumen der drei Häuser sind Sonderausstellungen von Plakaten und Buchschmuck von Cissarz und von Stickereien und Webereien hessischer Firmen nach Entwürfen der Künstler eingerichtet. Der andere Teil der Ausstellung befindet sich im »Hause der Arbeit«, dem Ernst Ludwigshause auf der Mathildenhöhe, und bringt Bronzen und Porträtbüsten von Habich, Zimmereinrichtungen von Haustein, Bildhauerarbeiten, Plaketten und Schmuck von Greiner und Porträts und Landschaften von Cissarz. Von ihm stammt auch der vornehme und reizvolle Buchschmuck des auffallend hübschen, modernen Katalogs.

DENKMÄLER

Leipzig. In diesen Tagen vollendete *Professor Max Klinger* sein neuestes großes Marmorbildwerk »Das Drama«, das jetzt noch in der von Wallot erbauten Skulpturenhalle der Großen Dresdener Kunstausstellung aufgestellt wird, um dann nach Schluß derselben in das Königl. Albertinum als Neuerwerbung übergeführt zu werden. Kommt es auch an Bedeutung der Beethovenstatue nicht gleich, so bildet es doch in seiner ganz wunderbaren Vollendung der Körperformen, in dem groß und energisch durchgeführten Motiv und in seinem tiefen Sinn und seiner ernsten Stimmung ein Kunstereignis von solcher Wichtigkeit, daß wir unsern Lesern in der nächsten Kunstchronik eine ausführliche Besprechung darbieten werden. — Die Vaterstadt des genialen Künstlers wird nun auch von ihm ein Kolossalstandbild *R. Wagners* erhalten, dessen Entwurf vom Wagner-Denkmalkomitee einstimmig angenommen worden ist. Nach dieser Skizze will Klinger in Wagners Erscheinung das Geniale, Herrschende in Kopf, Haltung und Geste zum Ausdruck bringen. Die Figur steht stracks aufrecht in langem geradlinigen Mantel, mit zurückgeworfenem Haupt, die Rechte vorstreckend, die Linke über die Brust legend. Das Denkmal wird dem Alten Theater gegenüber aufgestellt werden.

VERMISCHTES

Gestohlene Kunstwerke. Seit einiger Zeit werden in gewissen Abständen Diebstähle von Kunstwerken, die in Italien stattgefunden haben, bekannt. Einige Male wurden im Toskanischen Robbiatabernakel in Stücken herausgebrochen. 1902 wurde das berühmte Kirchengewand, eine französische Arbeit des 13. Jahrhunderts, das durch Papst Nikolaus IV. der Kathedrale von Ascoli Piscuo geschenkt worden war, der Kirche durch Diebe entwendet. Das letzte Stück der Art geschah eben jetzt: aus den Meßbüchern, die Papst Pius VI. dem Dom von

Pienza gestiftet hat, sind die Miniaturen (man spricht von vierzig, sechzig, hundert) herausgeschnitten worden. Dieser letztere Fall empört besonders als ein Akt des Vandalismus; mit dem Diebstahl war zugleich eine partielle Zerstörung des Objekts verbunden.

Die Wiederkehr solcher Verbrechen läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß man es mit einer wohlorganisierten Gesellschaft einiger »Intellektuellen« zu tun hat, die im Auftrag von Kunsthändlern stehen, daß diese ihrerseits mit großen Mitteln arbeiten, in der Sicherheit für erstklassige Objekte geeignete Käufer zu finden. —

Es ist begreiflich, daß diese Ereignisse endlich einen flammenden Protest hervorgerufen haben, von seiten eines Mannes, der in alles, was er tut, eine starke persönliche Note hineinträgt. In Form eines offenen Briefes hat Corrado Ricci im Giornale d'Italia vom 14. Juli eine Tatsache mitgeteilt, die es verdient allgemein bekannt gemacht zu werden.

Ricci erzählt darin, wie er vor einem Jahre in der Ausstellung antiker Bildwerke, die der Burlington Fine Arts Club in London veranstaltete, einen geflügelten Eros in Bronze sah, als dessen Herkunft Neapel angegeben wurde, und den Pierpont Morgan ausstellte. Obwohl dieses Stück, dies in Parenthese gefaßt, wahrscheinlich identisch ist mit einer Bronze, die in Pompeji gefunden wurde und sofort auf unerklärte Weise verschwand, so läßt sich in diesem Falle nichts sagen, da die Beweisstücke fehlen; nur die Tatsache bleibt, daß der Gegenstand ohne Kenntnis der italienischen Regierung die Grenze passiert hat.

Unter den Kunstwerken aber, die P. Morgan im South Kensington-Museum leihweise ausgestellt hat, befindet sich jenes Kirchengewand, das im Jahre 1902 aus der Kathedrale in Ascoli gestohlen worden ist. Hier kann durch Vorlage der Photographie von Alinari der Beweis erbracht werden.

Ricci erklärt, daß angesichts dieser Tatsache der gegenwärtige Besitzer die Pflicht habe, das Stück der Stadt Ascoli zurückzustellen und den Namen des Verkäufers anzugeben.

Geschieht in dieser Sache nichts, wird nicht einmal ein Versuch gemacht, dieses unzweifelhaft gestohlene Stück dem rechtmäßigen Eigentümer wieder zu verschaffen, so darf man sich nicht wundern, fährt Ricci fort, wenn im künftigen Jahr in einer Londoner Ausstellung die Miniaturen des Domes von Pienza zur Schau gestellt werden und so in der Zukunft die Trophäen, die von Diebstählen herrühren. —

Man wird, als billig Denkender, sich der Richtigkeit dieser Argumentation nicht verschließen können. So lange es sich, wie bisher, um chauvinistische Empörung von italienischer Seite handelt, wenn ein Privatmann dem Meistbietenden ein Kunstwerk verkauft, für das im eigenen Land sich kein Käufer fand, konnte man nur konstatieren, daß das italienische Ausfuhrgesetz undurchführbar sei, weil in sich töricht.

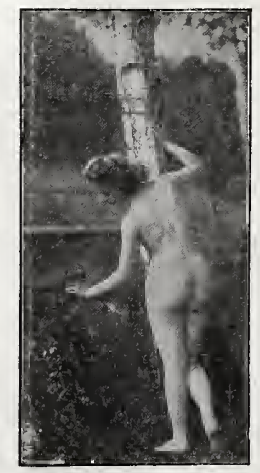
Hier aber handelt es sich um anderes. Würde der Besitzer des gestohlenen Stückes sich in dem Lande befinden, wo der Diebstahl stattgefunden hat, so könnte er rechtlich zur Rückgabe gezwungen werden. Internationale Mittel dieser Art gibt es nicht. So bleibt es der anständigen Gesinnung überlassen zu entscheiden, ob man etwas behalten will, das auf unrechtmäßige Weise in den Handel kam.

Für die Kunstfreunde in weiterem Sinn ist die Frage aber nicht nur Rechtsfrage. Der letzte Fall in Pienza zeigt, wohin notwendig die durch die ungeheuren Preise des Kunstmarkts angestachelte Gier des Gelderwerbs führen muß. Hier ist ein kostbares Vermächtnis des Quattrocento zum Teil vernichtet worden. Gegen die Wiederkehr solcher Dinge muß man sich vorsehen: und das wird möglich sein, wenn für Objekte, deren unredliche Provenienz nicht wohl zweifelhaft sein kann, sich in der Zukunft unter den Sammlern kein Käufer mehr findet.

Herr P. Morgan aber würde, indem er freiwillig sich eines Besitzes entäußert, der solch unwürdigen Ursprung hat, ein lobenswertes Beispiel geben; und gewißlich, wenn weder er, noch andere für gestohlenes Gut zu haben sind, so würde mit der Unmöglichkeit des Verkaufs auch der Antrieb dazu fortfallen, der in Italien leider immer den Arm bereit findet, ein Verbrechen auszuführen. *G. Gr.*

BERICHTIGUNG

In der letzten Nummer, Spalte 505, Zeile 22 v. u. ist die eingeklammerte Zahl 2600 in 1400 und Zeile 20 v. u. die eingeklammerte Zahl 1400 in 1500 zu berichtigen.



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 32. 9. September

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSLÄNDISCHE KUNST IN ST. LOUIS

Allgemein war in Deutschland die Befürchtung, daß die deutsche Kunst sich auf der St. Louiser Ausstellung infolge des Ausbleibens der Sezessionen eine schwere Schlappe zuziehen werde. Diese Befürchtung war sehr berechtigt, aber die Deutschen haben bei dieser Gelegenheit, wenn der Ausdruck gestattet ist, mehr Glück als Verstand gehabt. Vielleicht wäre es noch richtiger zu sagen: die Deutschen haben mehr Glück als die Franzosen Verstand gehabt. Denn die einzige wirklich den Deutschen Künstlern furchtbare Konkurrenz ist die französische, und diese hat es nicht im geringsten verstanden, aus dem unvollständigen und unvorteilhaften Auftreten der Deutschen Nutzen zu ziehen. Die englische Konkurrenz fällt weniger ins Gewicht, sowohl im allgemeinen, als auch im besonderen Falle dieser Ausstellung. Für die Vereinigten Staaten existiert eigentlich nur *ein* Kunstland: Frankreich. Vor einigen Monaten habe ich an dieser Stelle die Zahlen angegeben, welche zeigen, in welchem Verhältnis deutsche und französische Kunst in den amerikanischen Museen vertreten sind. Auf *ein* deutsches Bild in einer öffentlichen Sammlung Amerikas kommen etwa zehn französische Werke. Paris ist also für die Vereinigten Staaten der fast ausschließliche Kunstmarkt.

Nun wurde den deutschen Künstlern durch die St. Louiser Ausstellung eine so leicht nicht wiederkehrende, vielleicht nie mehr sich darbietende Gelegenheit geboten, der französischen Konkurrenz scharf auf den Leib zu rücken. Leider wurde sie verpaßt, und ich glaube nicht, daß eine solche Gelegenheit je wiederkommen wird. Es mögen ja vielleicht noch Weltausstellungen in den Vereinigten Staaten stattfinden, wenn auch nicht in den nächsten zehn Jahren, aber Frankreich wird dann wohl ein anderes Gesicht zeigen als diesmal. Hier in St. Louis hatte die deutsche Kunst deshalb eine so herrliche Gelegenheit, den französischen Konkurrenten auszustechen, weil die französische Abteilung mit so wenig Verstand ausgewählt und eingerichtet ist, wie nur jemals ein Reich regiert wurde. Das ist so arg, daß die deutsche Abteilung trotz dem Fehlen der besten neuen Namen einen weit besseren Eindruck als die französische macht. Ich will nicht sagen, daß sie besser ist, aber sie sieht weit besser aus, und alles in allem genommen, dürfte auch die Qualität der gezeigten Werke nicht hinter der der französischen Arbeiten zurückbleiben.

Nach dieser Bemerkung können Sie sich denken, wie elend die französische Abteilung aussieht. Um erstens von der Auswahl der hier gezeigten Werke zu sprechen, muß konstatiert werden, daß man Krethi und Plethi zugelassen hat. Wem immer einmal das Glück einer goldenen, silbernen oder bronzenen Medaille im Salon zuteil geworden ist, dem wurde die Sendung eines Bildes nach St. Louis gestattet, und einige der Aussteller dürfen sich nicht einmal einer solchen Medaille rühmen. So haben die Franzosen mit allem, also Malerei, Plastik, Architektur, Griffelkunst und Kunstgewerbe 1443 Nummern zusammengebracht, beinahe so viel wie sie im kleineren Salon alljährlich zu zeigen pflegen. Das Deutsche Reich hat im Katalog 640 Nummern, davon sind aber 74 in der kunstgewerblichen Abteilung im Gebäude für verschiedene Industrien untergebracht. Und das Deutsche Reich hat in der bildenden Kunst genau ebensoviel Platz wie Frankreich. In dem nämlichen Raum, wo die Franzosen 1443 Arbeiten zeigen, stellen die Deutschen 566 aus. Das heißt mit anderen Worten: bei den Franzosen sieht es aus wie in der Rumpelkammer, oder besten Falles wie in dem Laden eines Kunsthändlers. Die Wände sind bis oben vollgehängt, und überall stehen Glasschränke und Skulpturen herum. Und das ist mit einer Geschmacklosigkeit gemacht, die eine rührende Ähnlichkeit mit der elenden Einrichtung der Pariser Salons hat. In Paris versteht es jeder Kaufmann und jedes Ladenmädchen, seine Auslage so geschmackvoll und schön zu arrangieren, wie es der deutsche oder englische Konkurrent nimmermehr fertig bringt. Die Pariser Künstler aber haben nicht den Schatten einer Ahnung von der Kunst, einen Ausstellungsraum würdig und schön herzurichten. Sie belegen ihre Wände mit einem ochsenblutroten Stoff und hängen dann die Bilder dahin, wie sie ihrer Größe nach passen. Ob sie sonst im Ton zusammenklingen oder ob eins das andere tötet, ist dem Bilderhänger einerlei. Wie einerlei, kann man daraus ermessen, daß die Bilder nach dem Alphabet gehängt

werden, soweit es ihre Größe zuläßt. In dem einen Saale finden Sie alle Leute, deren Namen mit A anfängt, daneben kommt B, C u. s. w.

In Paris schadet diese Barbarei den französischen Künstlern nicht, weil man da nichts besseres zu sehen bekommt. Bei einer Weltausstellung aber ist das anders. Hier vergleicht der Besucher nicht nur die ausgestellten Werke, sondern auch die Ausstattung der Säle. Die Franzosen haben hier besondere Anstrengungen gemacht: Besnard hat, wie der Katalog freudig meldet, den Fries gemalt, der oberhalb der ochsenblutigen Wand unter der Decke hinläuft. Besnard hat dabei nicht viel Gehirnschmalz zugesetzt. Er hat eine einzige Frauengestalt gezeichnet, sitzend, in faltigem Gewand, beide Arme nach den Seiten ausstreckend, wo die Hände Kugeln und Palmenblätter berühren. Diese Gestalt ist dann mit der Schablone vervielfältigt und in allen französischen Sälen hundertmal als Fries hingemalt worden, die Hände berühren einander, und so halten immer je zwei Nachbarinnen Kugeln und Palmenblätter, und zwischen je zwei Gestalten stehen die Worte Ars und Industria. Besnard ist ein feiner und großer Künstler, aber diese Geschichte hier ist recht armselig und seiner nicht würdig. Wenn er einmal seinen Namen für eine solche Sache hergibt, muß er auch etwas Anständiges machen. Noblesse oblige.

Die Deutschen hatten ebensoviel Platz für nur etwa den dritten Teil Arbeiten. Sie konnten also ihre Bilder so hängen, daß keins vom Nachbar geschädigt wird. Sie brauchten nicht drei Bilderreihen übereinander anzubringen, wie das die Franzosen in manchen Sälen getan haben, und sie konnten ihre leeren Wände würdig ausgestalten. Dies ist in durchaus vornehmer und ansprechender Weise geschehen. Der erste Saal ist z. B. trotz der schlechten Bilder, die da hängen, ein weihevoller und schöner Raum. Man ist hier nicht im Bazar, wie bei den Franzosen, sondern in dem würdigen Empfangssaal eines Fürsten. Einen ähnlichen vortrefflichen Eindruck machen alle deutschen Säle, deren jeder anderen Wand- und Bodenbelag und besonderen Schmuck von stilvoll bemalten Stuckornamenten über den Türen hat. Die deutsche Abteilung sieht, wenn man aus der französischen kommt, so nobel, festlich und vornehm, die französische so elend, schofel und billig aus, so krämerhaft und »pompier«, wie die Pariser sagen, daß sich kein Besucher diesem Eindruck entziehen kann. Hätte das Deutsche Reich etwa die Hälfte der ausgestellten Sachen daheimgelassen und dafür die besten Arbeiten der Sezessionisten nach St. Louis gebracht, so wäre die französische Kunst ganz und gar aus dem Felde geschlagen worden.

Aber auch schon, wie die Verhältnisse liegen, schneiden die Deutschen besser ab als die Franzosen. Zwar hängen viele Sachen in den deutschen Sälen, die herzlich wenig Beruf haben, die deutsche Kunst des letzten Jahrzehntes zu vertreten, aber es fehlt auch nicht an guten Bildern, und diese guten Bilder hängen so, daß man sie mit Muße und Genuß beschauen kann. In den französischen Sälen ist das Verhältnis der guten zu den schlechten und langweiligen Sachen kaum besser als bei den Deutschen. Auch hier haben die alten Herren der Akademie, die Membres de l'Institut die besten und schönsten Plätze eingenommen, und auch hier hätte man die gute Hälfte aller ausgestellten Arbeiten weglassen müssen, wenn man nur repräsentative Werke hätte zeigen wollen. Und dazu gesellt sich als erschwerender Umstand das Aufeinanderdrängen der Bilder, das kein einziges zur Geltung gelangen läßt, und das geschmacklose Zusammenhängen, das beispielsweise eine zarte Abendstimmung durch ein danebengehängtes koloristisches Bravourstück erschlägt.

Und streng genommen hängt bei den Franzosen mehr Schund als bei den Deutschen. Ich meine dabei nicht nur Schund vom künstlerischen Standpunkte, sondern absoluten Schund. Es gibt sehr schlecht gemalte Bilder, die aus irgend einem Grunde dem Publikum gefallen und denen deshalb eine gewisse Berechtigung zur Ausstellung nicht abgesprochen werden kann. Werners kolorierte Photographien interessieren den großen Haufen ungemein und sind hier stets von vielen Menschen umlagert, welche die dargestellten historischen Persönlichkeiten zu erkennen und zu benennen suchen. Es gibt aber Bilder und leider recht viele, die weder künstlerisch noch durch den Gegenstand interessant sind. Solche hat das Deutsche Reich nicht nach St. Louis geschickt, aber in den französischen Sälen gibt es deren eine ganze Anzahl, deren Anwesenheit man sich nur durch persönliche Beziehungen der Urheber oder Urheberinnen zu den maßgebenden Leuten der französischen Abteilung erklären kann.

Nach all dem gesagten läßt sich feststellen: eine Niederlage hat die deutsche Kunst in St. Louis trotz dem Ausbleiben der Sezessionen nicht erlitten, aber sie hätte hier einen glänzenden, durchschlagenden Sieg erfochten, wenn alle Streitkräfte zugegen gewesen und die Marodeure daheim geblieben wären. Auf die ausgestellten Bilder und Skulpturen näher einzugehen, hieße Eulen nach Athen tragen. Alles, was in der deutschen wie in der französischen Abteilung gezeigt wird, ist in Europa stattsam bekannt. Auf beiden Seiten sind auch einige große Tote herangezogen worden. In Deutschland Hans von Marees, Feuerbach, Leibl und selbstverständlich Lenbach, der ja bei Beschickung deser Ausstellung noch lebte, in Frankreich Puvis de Chavannes, Pissarro und Sisley. Diese beiden Impressionisten, sowie Claude Monet und Renoir sind mit recht guten Proben ihrer Kunst vertreten, aber sie hängen so schlecht und ungünstig, daß sie ihre Bedeutung durchaus nicht zeigen können. Alles in allem gewinnt man in der französischen Abteilung einen besseren Überblick über die gesammte französische Kunst der letzten 10 Jahre als in der deutschen, aber die Veranstalter der französischen Sektion haben etwas zu weit und zu tief gegriffen und nicht nur ihre ausgezeichneten und guten, nicht nur ihre berühmten und bekannten, sondern auch ihre mittelmäßigen, schlechten und unbekannten Maler und Bildhauer antreten lassen. Und in diesem breiten Sumpfe der Mittelmäßigkeit verschwinden und ersticken die Leute, auf die es ankommt.

Der bildenden Kunst sind in St. Louis nicht weniger als vier Gebäude übergeben worden. Eines, das mittlere, bleibt erhalten und wird nach der Ausstellung als Museum dienen. In diesem Baue hausen gegenwärtig die amerikanischen Künstler. Zu beiden Seiten werden ephemere Ausstellungshallen von den fremden Nationen benutzt, und hinter dem späteren Museum steht noch eine besondere Skulpturenhalle, die immer noch nicht eröffnet ist, obschon die Weltausstellung selbst jetzt schon volle zwei Monate im Gange ist. In dem östlichen der beiden Seitenbauten spielt Deutschland, in dem westlichen Frankreich die führende Rolle, indem diese beiden Länder die vorderen Teile der Gebäude besetzt halten, so daß man zu den anderen, im gleichen Baue untergebrachten Nationen nur nach Durchschreiten der französischen resp. deutschen Säle gelangen kann. Die Deutschen haben als Nachbaren einen österreichischen Saal, Holland, Schweden und Großbritannien. Die beste Ausstellung ist wohl die schwedische, die sowohl geschmackvoll eingerichtet als auch sorgfältig ausgewählt ist, doch läßt sich fast das nämliche von der holländischen Sektion sagen. Diese beiden Kunstabteilungen sind überhaupt wohl die besten in St. Louis. Großbritannien hat vielen Raum mit akademischen Langweiligkeiten, zuckersüßen Banalitäten und geschichtlichen Anekdoten angefüllt. Die wirklich gute Malerei ist ganz in der Minderheit und verschwindet in der Masse des Anekdotenkrams. Von Österreich ist nicht viel mehr zu sagen, als daß sein Raum sehr hübsch eingerichtet ist. Es hat hier nur einen einzigen Raum, da im übrigen die österreichische Kunst in dem hübschen modernen Nationalhause untergebracht ist, wo sich die Künstler ihre überaus geschmackvollen Räume selbst eingerichtet haben.

In dem französischen Flügel sind böse Nachbarn untergebracht: Cuba, Argentinien, Brasilien, Mexiko, Bulgarien und dergleichen Gesellen, die am stärksten im unfreiwilligen Humor sind und für die Zeichenhefte des kleinen Max treffliche Vorlagen liefern könnten. Außerdem hausen hier Belgien, das wie Frankreich durch die Quantität zu imponieren sucht und gute wie schlechte Sachen in großer Anzahl ausstellt, Italien, wo man teils noch süßer ist als in England, teils in sensationeller Technik, sensationelle, am liebsten allegorische und symbolische Themen abhandelt, hier und da aber auch recht interessante und tüchtige Werke schafft, und endlich Japan, das hauptsächlich mit kunstgewerblichen Erzeugnissen, wie sie jetzt schon alltäglich geworden sind, vertreten ist, neben Malereien auf Seide nach berühmten alten Mustern und Ölgemälden in europäischer Technik, die uns ebenso schnurrig vorkommen, wie die kleinen Männlein in den europäischen Uniformen. Das malerische Kostüm ihrer Heimat steht ihnen besser, als der europäische Frack, und die alten japanischen Malereien sind tausendmal schöner und charaktervoller als die neuen Ölgemälde auf Leinwand.

Um nichts zu vergessen, sei noch erwähnt, daß Ungarn in zwei Sälen ungefähr zehn Bilder zeigt und damit wirklich etwas anspruchsvoll ist. So gewaltig sind diese Meisterwerke nicht, um gleich jedes für sich allein eine ganze Wand zu benötigen. Portugal hat einen Saal, worin der Porträtist Columbano vorherrscht, Canada drei Säle, wo man sieht, daß die canadischen wie die amerikanischen Künstler in Paris oder London geschult sind und zum Teil achtungswertes leisten. Alle nicht genannten fremden Länder fehlen, die Ausstellung ist also lange nicht so vollständig, wie die Pariser, wo außer den genannten Rußland, die Schweiz, Spanien, Dänemark, Norwegen und sogar die Republik San Marino vertreten waren.

KARL EUGEN SCHMIDT.

ÜBER EINIGE KÜNSTLERLEXIKA

Kann's wirklich etwas Amüsantes sein, über Lexika zu schreiben? dünkt es mich, höre ich jemanden fragen.

Jedenfalls ist es amüsanter, *über* sie, als sie selbst zu schreiben, antworte ich diplomatisch. Etwas Angenehmeres kann man sich gewiß vornehmen, als ein Lexikon zu schreiben — das versteht sich von selbst. Es gehören dazu vor allem gute Kenntnisse und das Vermögen, das Wesentliche zu sehen und sich kurz zu fassen, wenn man sich mit dieser Art von Arbeit beschäftigen und darin Erfolg haben will. Es schadet aber auch nicht, mit einer guten Portion Anspruchslosigkeit und Geduld ausgerüstet zu sein. Denn die Mühen des Lexikographen gehören zu denen, welche in unserer geräuschvollen und lautstimmigen Zeit wenig Lärm machen und eine nur langsame und schweigende Anerkennung finden können. Wer aber täglich eine Enzyklopädie oder irgend ein Fachlexikon anwendet und somit eine gründliche Prüfung des Werkes vorgenommen hat, kann zuletzt sich selbst bekennen, daß dies oder das Lexikon ihm ein treuer Freund geworden ist, der ihm viel Zeit sparte und ihm schließlich unentbehrlich scheint. Welcher geistige Arbeiter in Deutschland wollte jetzt seinen Brockhaus oder Meyer entbehren? Ja, es hat sogar Lexika gegeben, welche eine wirkliche Rolle in dem verwickelten Prozeß gespielt haben, welcher die Prägung des geistigen Stempels eines ganzen Zeitalters genannt werden kann. So Bayles berühmtes Dictionnaire 1697 und das große Konversationslexikon der französischen Enzyklopädisten in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Unter den Künstler-Lexikographen steht in erster Linie *Georg Kaspar Nagler*, ein Antiquar und Dr. phil. in München (1801—1866), dessen zwei Arbeiten »Neues allgemeines Künstlerlexikon« (22 Bände, 1835—1852) und »Die Monogrammisten« (5 Bände, 1857—1879) von einem unermüdlichen Bienenfleiß zeugen. Wenn man hört, daß allein das letztgenannte Werk ca. 12000 Künstler umfaßt, bekommt man eine Vorstellung von der Riesenarbeit, die in diesen eng gedruckten Volumen verborgen liegt, in denen der Kunstinteressierte ein unerschöpflich reiches Material beisammen findet, praktisch und gut geordnet, in der Form von bisweilen recht ausführlichen Biographien samt Angaben über die Werke der Künstler und von Stichen nach denselben. Obgleich natürlicherweise in unseren Tagen in vielen Punkten veraltet, ist doch Naglers allgemeines Künstlerlexikon noch heute das umfassendste in seiner Art, und wie oft kommt es nicht vor, daß man nach langem vergeblichen Suchen bei neueren Verfassern zu sich selbst sagt: Da will ich bei Vater Nagler nachsehen, und in vielen Fällen findet man bei diesem bewährten Nestor wenigstens einige Nachrichten über den betreffenden Künstler.

Eine vollständige Neubearbeitung von Naglers Lexikon wurde 1869 von *Julius Meyer* in größtem Stile begonnen. Als er aber nach sechzehn Jahren in drei Bänden nicht

weiter als bis Bezzuoli gekommen war, wurde die Arbeit 1885 unterbrochen, und die angekündigte Fortsetzung »nach wesentlich verändertem Plane« von Hugo von Tschudi kam nicht über das Stadium der Vorarbeiten. Nunmehr soll, einer Mitteilung des Verlags W. Engelmann in Leipzig zufolge, das große und schwierige Unternehmen doch noch verwirklicht werden. Zwei Leipziger Kunstgelehrte, Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker haben die außerordentlich umfangreichen Vorbereitungen für das Meyersche Künstlerlexikon von dem Verlage übernommen und in langjähriger gemeinsamer Arbeit systematisch ausgebaut. Das Lexikon soll höchstens zwanzig Bände umfassen und die Biographien aller bildenden Künstler: Maler, Radierer, Bildhauer, Architekten und Kunstgewerbler von der Antike bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts enthalten und es soll besonderer Wert auf die Literaturnachweise bei den einzelnen Artikeln gelegt werden. Das Programm lautet im einzelnen sehr verheißungsvoll und die Herausgeber hoffen es mit Hilfe vieler namhafter Fachleute des In- und Auslandes innerhalb zehn Jahren durchführen zu können. Es scheint also alles gut vorgespannt zu sein zu dieser langen Lexikonreise durch zehn Jahre und es muß ein jeder Kunstinteressierter den beiden Leitern ein herzliches Glückauf zurufen.

Ein solches Künstlerlexikon ist freilich zu groß und teuer für die meisten privaten Bibliotheken. Das vom Verlag Rütten & Loening in Frankfurt a. M. herausgegebene *Allgemeine Künstlerlexikon*, dessen zweite Auflage 1878 bis 1879 mit viel Verdienst von *A. Seubert* redigert wurde, hat hier eine Aufgabe zu erfüllen. Eine dritte Auflage, welche von drei Bänden zu fünf angewachsen ist, erschien 1895 bis 1901 unter Redaktion von *Hans Wolfgang Singer*. Eine große Anzahl von Künstlerbiographien von älteren Zeiten bis zu den neuesten ist hier gesammelt und verschiedenen billigen Ansprüchen auf ein praktisches und handliches Lexikon wird hier Genüge geboten.

Doch leider gar nicht alle! Die letzte Auflage scheint sich freilich im allgemeinen die eifrigen archivalischen Studien der letzten Jahrzehnte zugute gemacht zu haben, so daß die Biographien, natürlich mit Hilfe der prächtigen modernen Galeriekataloge, in den rein faktischen Aufgaben berichtigt worden sind. Es versteht sich von selbst, daß eine Menge neuerer Künstler von Bedeutung aufgenommen wurden. Und in einem wichtigen Punkt hat die neue Auflage eine deutliche Überlegenheit über die alte, nämlich in der Behandlung der graphischen Künstler. H. W. Singer ist auf diesem Gebiete zu Hause und man braucht, um die Überlegenheit der neuen Auflage in diesem Falle einzusehen, nur die Artikel beider zu vergleichen über zwei Künstler wie Herkules Seghers, der seine herrlichen Atzungen in einem Farbenton zu drucken verstand und somit die Idee zu farbigen Kupferdrucken gab, und den Franzosen Gaillard († 1887), der mit dem Grabstichel ganz wie mit der Radiernadel zu arbeiten anfing und gleichsam als Erbe des alten Niederländers Jonas Suyderhoef die moderne Grabstichelradierung einführte. Ein so hervorragender Künstler wie Charles Méryon, berühmt durch seine radierten Ansichten von dem alten Paris, hat jetzt auch eine würdige Biographie erhalten. Lunois, Rops und andere moderne Graphiker sind ebenso vortrefflich behandelt.

Aber im ganzen scheint mir die frühere Auflage besser redigiert als die spätere.

Erstens war es eine ausgezeichnete und für weitere Nachforschungen notwendige Einrichtung in der alten Auflage, jeder Biographie ein lakonisches Verzeichnis ihrer Quellen anzufügen. Die neue Redaktion hat wegen Raummangel diese kleinen nützlichen Nachrichten gestrichen. Sie konnten aber doch in nur äußerst geringem Grade die Seitenzahl vermehren, da sie in »Petit« in den notwendigen Zwischenräumen der Artikel gedruckt waren.

Ebenso sind die Faksimilia von Künstlermonogrammen der vorigen Auflage jetzt ganz gestrichen worden, was einen Verlust für den Wert des ganzen Werkes bedeutet.

Eine ernsthaftere Anmerkung aber ist, daß die neue Auflage nicht mit derselben Sorgfalt, auch nicht mit derselben und gerechten Abwägung wie die alte redigiert scheint. Ich bin verpflichtet, diese Behauptung mit einigen Beispielen zu stützen.

Der Artikel über Gavarni läßt den Künstler 1801 (anstatt 1804) geboren und den 23. (anstatt 24.) November 1866 gestorben sein. Und nun trifft es sich so, daß die richtigen Aufgaben sich nicht nur in der Monographie der Brüder Goncourt (auf die der Artikel hinweist), sondern auch *in der alten Auflage des Lexikons* befindet!

Warum das unrichtige Geburtsjahr 1826 der alten Auflage für den Maler Rudolf Henneberg nicht nach H. Riegel und dem Braunschweiger Kataloge von 1891 in das richtige 1825 geändert ist, begreift man nicht.

Ebenso sollte das unrichtige Todesjahr der alten Auflage für Adrian van der Kabel, 1695, nicht stehen geblieben sein, da der Katalog der Münchener Pinakothek sowohl das richtige Datum, den 16. Januar und die Jahreszahl 1705, mitteilt, eine Angabe, die sich auf die Monographie R. de Cazenoves (1888) über diesen holländischen Landschaftsmaler gründet.

Rembrandts Biographie, welche über eine Seite einnimmt, läßt viel zu wünschen übrig. Es wird von ihm ganz positiv behauptet, daß er sich im Jahre 1665 das zweite Mal verheiratete. Dies ist nach allen den Resultaten der minutiös genauen Rembrandtforschungen der letzten Zeiten eine äußerst unsichere, lose Hypothese. Am wahrscheinlichsten hat sich Rembrandt nur einmal verheiratet. Dagegen ist es eine Möglichkeit, daß er, wie Hofstede De Groot, sich auf einige authentische Zeichnungen stützend, annimmt, wirklich einmal eine Reise nach England gemacht, so daß die kategorische Behauptung der Biographie, er habe niemals Holland verlassen, jedenfalls problematisch ist.

Was wird damit gemeint, daß Rembrandt für uns einer von den am meisten sympathischen Meistern sei, weil er, wie es heißt, »die Kunst rein empfand und klar zwischen dem Schönen in der Natur und dem Schönen in der Kunst zu scheiden vermochte, gänzlich von aller Association absah«? Was ist das eigentlich für altästhetischer Unsinn?

Das Selbstporträt mit Saskia in Dresden wird ganz auffälligerweise zu »Wein, Weib und Gesang« umgetauft und von dem berühmten Gemälde »Samson und Delila« in Dresden wird behauptet, es befinde sich in Kassel! Schließlich ist es unerklärlich, daß bei der Frage von Faksimile-Werken nach den Radierungen des Meisters nicht das letzte und vornehmste genannt wird, die geschätzte Arbeit des Russen Rovinski mit sämtlichen Plattenzuständen in 1000 Phototypien (1890) wiedergegeben.

Die Biographie des großen Bildhauers Schwedens J. T. Sergel ist von den zwanzig Zeilen in dem kleinen Artikel der früheren Auflage, wo man doch eine kurze ästhetische Charakteristik fand, jetzt zu neun einfach referierenden Zeilen zusammengeschmolzen und die früheren unrichtigen Angaben über Geburts- und Todesjahre sind beibehalten (1736 und 1813 anstatt 1740 und 1814). Wenn es zu viel ist, von einem deutschen Verfasser Kenntnis von Dr. G. Göthes 1898 erschienenen großen Monographie über Sergel zu verlangen, sollte man wenigstens die Artikel in dem Schwedischen Konversationslexikon »Nordisk Familjebok« durchgesehen haben, wo richtige Jahresangaben gegeben werden.

Der Mangel an gerechter Abwägung der Artikel, den

ich eben angemerkt, tritt besonders in der Behandlung der zeitgenössischen Kunst hervor. Die Künstler der drei großen Kulturländer Deutschland, Frankreich und England sind vergleichungsweise gut davongekommen. Künstler wie Watts, Puvis de Chavannes, Menzel, Klinger, Thoma sind mit ziemlich ausführlichen Artikeln gewürdigt, obgleich natürlich die Deutschen am meisten begünstigt wurden, so daß z. B. ein französischer Maler von Eugène Carrières Bedeutung fehlt. Aber die großen Meister der kleineren Länder, wie der Belgier Meunier, der Holländer Mesdag, die Dänen Krøyer und Julius Paulsen, die Schweden Zorn und Carl Larsson, der Norwege Werenskiold haben sich mit kurzen, oft lächerlich nichtssagenden Artikeln begnügen müssen und keiner von ihnen hat einen so ausführlichen Artikel erhalten wie der ziemlich bestrittene deutsche Maler Oswald Achenbach. Ich beeile mich doch hinzuzufügen, daß der alte Meister Jozef Israels wirklich ungefähr ebenso großen Raum erhalten hat wie dieser Achenbach! Auch die Biographie Segantinis ist fast ebenso groß!

Ein so bedeutender norwegischer Künstler wie Gerhard Munthe, dessen große Wirksamkeit auf dem Gebiete der dekorativen Kunst seinen vornehmsten Ruhmestitel ausmachen dürfte, wird in zwei Zeilen nur als Landschafter genannt. Der Maler Eduard Munch und der Bildhauer Gustav Vigeland, zwei von den eigentümlichsten Begabungen der neueren norwegischen Kunst, werden nicht mit einer Silbe genannt, ebenso wenig der dänische Maler und Keramiker Willumsen, ein freilich bizarrer aber begabter Künstler, der besonders in der Keramik vortreffliche Dinge gemacht hat. Von dem in seiner kargen Farbenskala so ausgesuchten jungen dänischen Maler Wilhelm Hammershöj wird berichtet, daß er »feinfühlig gestimmte Interieurs und Bildnisse« *malte*. Glücklicherweise *malt* er noch!

Daß so hervorragende Architekten der jüngeren Schule wie der Däne Nyrop, der Schöpfer eines von den wenigen Meisterwerken der modernen Baukunst: das Rathaus Kopenhagens, oder die Schweden Boberg und Clason ganz vermißt werden, ist zu bedauern, aber vielleicht nicht ganz so wunderlich, weil der Ruhm eines Architekten langsamer zu wachsen pflegt als der eines Malers oder Bildhauers, welche direkt ihre Werke auf den großen europäischen Wettfeldern aufweisen können.

Als Schwede kann ich nicht umhin, die große Nachlässigkeit zu bedauern, womit die Künstler meines Landes abgefertigt sind. Ich verstehe nicht, warum die Redaktion ihre diesbezüglichen Angaben nicht aus einer so allgemein zugänglichen Quelle wie der Nordisk Familjebok geschöpft, wo gute, von Fachmännern verfaßte Artikel ein vorzügliches Material geboten hätten. Einige Beispiele, aufs Geratewohl gewählt, mögen genügen, um zu zeigen, wie unbefriedigend die schwedischen Künstler in der letzten Auflage des Neuen Allgemeinen Künstlerlexikons biographiert worden sind.

Die Artikel über die berühmtesten Namen unserer älteren Architektur, Nikodemus Tessin der Vater und der Sohn, sind, mit Wegnehmen der ästhetischen Charakteristik des letzteren, der Baumeister des Stockholmer Schlosses, nach der früheren Auflage des Lexikons kopiert. Es wird also fortwährend unrichtig angegeben, das Lustschloß zu Drottningholm sei von Tessin d. j., obgleich sowohl die Pläne als auch das Äußere des Schlosses vom Vater herrühren, während der Sohn vorzugsweise der Ausschmückung des Innern vorgestanden hat. Von dem Sohne des jüngeren Tessin, dem bekannten Politiker und Kunstfreunde Karl Gustav Tessin, wurde in der früheren Auflage am Ende des Artikels über seinen Vater behauptet, daß er das Bauen des Stockholmer Schlosses im Verein mit Karl Hårleman fortgesetzt habe. Dies ist soweit richtig, als Karl Gustav Tessin in seiner Eigenschaft als Oberintendant die Aufsicht über die Bauarbeit hatte, aber Hårleman war der Architekt. Die neue Auflage macht nun einen speziellen kleinen Artikel über Karl Gustav Tessin, worin er resolut zum Baumeister gemacht wird und sein Mithelfer Hårleman Harleman genannt wird. Also eine deutliche Verschlechterung des schon in der früheren Auflage mangelhaften Artikels. Und unterdessen ist doch Gustav Upmarks großes, *deutsch geschriebenes* Werk über die Renaissancearchitektur in Schweden erschienen!

Gehen wir jetzt über zu den modernen schwedischen Künstlern, so finden wir als Carl Larssons Geburtsjahr 1855 anstatt 1853 (dies ist doch berichtigt in den Nachträgen). Von den Werken des Malers werden als in der Fürstenberg-Galerie zu *Stockholm* (anstatt Gothenburg) befindlich drei allegorische Wandgemälde erwähnt und schließlich wird behauptet, daß seine Bilder Rokoko und die Neue Zeit (just zwei von diesen Fürstenbergschen Wandgemälden) sich in der Stockholmer Galerie befinden. Die sechs großen Fresken des Künstlers in dem letztgenannten Museum werden gar nicht genannt. Und doch hätte man, was wenigstens diesen Künstler betrifft, in Brockhaus' Konversationslexikon richtige Angaben erhalten können.

In dem kurzen Artikel über Zorn besteht die ganze ästhetische Charakteristik seiner Werke in diesen Worten: »technisch überraschend flott und geistvoll«! Aber in der Ökonomie dieses lakonischen Artikels geht als einzige Nachricht über die Persönlichkeit des Künstlers folgende hochwichtige Notiz ein: »1900 führte sein exzentrisches Benehmen zu einem unangenehmen Prozeß mit einem Bildnisbesteller in St. Louis«. Die Anzahl seiner Radierungen wird 1901 zu fünfzig berechnet — sie waren doch damals schon über hundert — und unter ihnen wird ein Blatt genannt, das »König Gustav« vorstellen soll anstatt Oskar II. auf dem Deck des schwedischen Königsschiffes Drott.

In den drei Zeilen, welche einem von unseren tiefsten und größten jetzt lebenden Malern Richard Bergh (dessen Selbstporträt sich seit einigen Jahren in den Uffizi befindet) gewidmet sind, wird als einzige Arbeit von ihm »Der Ritter und die Jungfrau« erwähnt, sein vielleicht am wenigsten gelungenes, jedenfalls für seine Künstlerschaft nicht besonders bezeichnendes Gemälde.

Von dem genialen Bildhauer Pehr Hasselberg wird erzählt, er ließe sich in Stockholm im Jahre 1894 nieder. Ja gewiß ließ er sich damals im Ernst nieder, denn er wurde in diesem Jahre in Stockholm, wo er seit 1891 gelebt, begraben. Von seinen Arbeiten heißt es sehr lakonisch: »Von ihm der Frosch«. Freilich ist sein Frosch — das junge, nackte, auf dem Boden zusammengekauerte Mädchen — ein Kunstwerk von erstem Range, aber dafür das Schneeglöckchen und die Seeblume ganz zu vergessen, ist doch mehr denn wunderlich.

Mit ein paar kurzen und nichtssagenden Zeilen werden Maler wie Karl Nordström und Nils Kreuger abgefertigt, welche zu den hervorragendsten Meistern unserer modernen Kunst gehören.

Ich weiß nur zu gut, welche großen Schwierigkeiten bei einer Lexikonarbeit von dieser Art sich vorfinden und wie Mängel und Lücken hier vielleicht schwerer zu vermeiden sind als je anderswo. Es ist auch nicht meine Meinung, der neuen Auflage jedes Verdienst abzusprechen. Im Gegenteil gibt es in derselben eine Menge von guten Artikeln, besonders ist, wie ich schon angezeigt, das graphische Element ganz gut vertreten, und man findet in dem Werke eine große Anzahl von Künstlern. Aber eben weil die Arbeit in ihrem Plane und auch teilweise ihrer Ausführung gut ist, ist es schade, daß sie zu einem nicht geringen Teil nicht befriedigt. Indessen wäre es ungerecht, die ganze Schuld hierfür auf H. W. Singer zu legen, da

dieser nur die letztere Hälfte redigierte, wogegen die erstere (die Buchstaben A—J) von Dr. *Hermann Alexander Müller* redigiert wurde, welcher mitten in der Arbeit starb, die Singer dann übernahm. Es ist keine leichte Sache, auf diese Weise mitten unter dem schon begonnenen und rasch fortschreitenden Drucke in eine so weitläufige Arbeit sozusagen über Hals und Kopf gestürzt zu werden. Aus diesem Umstand kann sich wohl ein Teil von den Mängeln erklären lassen. Singer hat auch selbst in einer Nachschrift sich jeder Verantwortung für die erste Hälfte des Lexikons entsagt und weiterhin erklärt, daß er auch für die Redaktion der letzteren Hälfte »nicht völlig frei gewesen sei, da die Vorarbeiten Müllers ihm manchen Streich gespielt, ihn überhaupt öfters eher gehindert als gefördert hätten«.

Was besonders das jetzt so mißhandelte Schweden betrifft, wollte ich dem Redakteur der zukünftigen Auflage empfehlen, außer dem *Nordisk Familjebok*, die 1901 erschienene, den bildenden Künstlern Schwedens von 1860 bis unseren Tagen gewidmete *Abteilung XX* von dem vom Verlagshause Hasse W. Tullberg in Stockholm ausgegebenen biographischen Werke *Svenskt Porträttgalleri* einzusehen, wo verschiedene Aufklärungen erhalten werden können.

* * *

Ein Lexikon so zu schreiben, daß es sich wie ein amüsantes Buch lesen läßt, das ist ein Kunststück, das man nicht für möglich halten sollte. Und doch hat ein Franzose, *Henri Beraldi*, es in seinem Werke *Les graveurs du XIX. Siècle*, das 1885—92 in 12 Teilen erschien, vermocht. Schon die bloße Ausstattung, das prächtige Papier, der schöne, klare Druck und die zahlreichen hier und dort eingestreuten Radierungen und Lithographien, welche von verschiedenen französischen Künstlern speziell für dieses Werk ausgeführt wurden, machen einen frohen Eindruck. Und wer den Text liest, wird gewiß auch nicht traurig. Derselbe vereint nämlich in einer Weise, die wohl die besondere Spezialität der besten Franzosen ist, die leichte Spiritualität der Causerie mit der Solidität der Sachkenntnis, und der Verfasser hat ein so lebhaftes Interesse, eine so unerschöpflich gute Laune, er trägt sein schweres Wissen so leicht, daß Last und Langeweile wie Nebel vor der Sonne verschwinden.

Beraldi erklärt selbst in einer Vorrede, daß er »nicht als Kunstkritiker, sondern als Liebhaber und Wißbegieriger auftritt, der die Künstler, wie sie sind, auffaßt, nichts anderes von ihnen verlangend, als was sie machen und zufrieden, wenn sie es gut machen; der schließlich ganz frei ist von dem fatalen Vorurteil, daß unsere Zeit in allem den alten Zeiten nachstehen solle«. Und in einer Nachschrift zum ganzen Werke hat er zum Unterschied von der »gewöhnlichen Methode für Graveurlexika, welche darin bestehe, »alles mit derselben Detaillierung zu beschreiben, ohne Partei für den Kunstwert der Blätter zu nehmen«, seine eigene »neue Methode« aufgestellt, welche die Länge und Detaillierung des räsonierenden Katalogs je nach dem Verdienst und Gewicht eines jeden Künstlers abpaßt, »so viel wie möglich eine Physiognomie jedem Kataloge gebend und besonders den dominierenden Zug jedes »oeuvre« und dessen Hauptblätter hervorhebend.«

Nach dieser Methode, in einer freien und geistreichen Weise ausgeführt, gibt Beraldis Werk den Eindruck, als wäre es gleichsam spielend entstanden, und doch ist es ein vorzügliches Lexikon geworden, wie jeder, wie ich glaube, bezeugen wird, der es bei Katalogisierung der graphischen Blätter des 19. Jahrhunderts gebraucht hat. Die Charakteristik der ca. 2000 Künstler scheint, soweit als ich urteilen kann, fein und zutreffend, der Katalog über ihre Werke ist sehr reichhaltig und in den begleitenden, zuweilen recht ausführlichen Notizen hat man das Vergnügen, den immer interessanten Reflexionen und Beobachtungen eines wirklichen Kenners und geistreichen Menschens zu lauschen, der seine guten französischen Augen zu brauchen versteht.

Der Gegensatz zwischen der Methode Beraldis und der mehr »objektiven«, die z. B. Leblanc in seinem übrigens unentbehrlichen Manuel de l'amateur d'éstampes anwendet, tritt schlagend hervor in dem Artikel des ersteren über den 1784 geb. Noël Bertrand, der in Crayon-Manier arbeitete. Der Artikel Beraldis, welcher einen guten Begriff von dem Stil des Verfassers gibt, lautet folgendermaßen:

»Nichts ist oft weniger exakt als ein exakter Katalog: wir meinen, daß nichts eine falschere Idee von dem allgemeinen Werte eines Stechers gibt als eine lange Liste, wo alle seine Erzeugnisse gewissenhaft aufgezählt sind, ohne ein Wort von Kritik, das ihre Qualität bezeichnet.

In dem Manuel de l'amateur d'éstampes nimmt Noël Bertrand sechs Spalten ein. Man könnte danach schließen, er sei ein Stecher von einiger Bedeutung gewesen, besonders da man dort unter den Überschriften alle Elemente eines interessanten Oeuvre findet: mythologische oder religiöse Blätter, Porträts von Napoleon, Ludwig XVIII., Karl X., Louis Philippe und andere.

Wenn man die Sache untersucht, findet man, daß Bertrand sich ganz einfach der Fabrikation von Zeichnungsvorlagen widmete: Cahiers de principie, imitation libre de l'antique nach Gerodet und E. Bourgeois, Etudes variées pour le dessin, Têtes d'étude, Kostümblätter nach Le Mire, Vauthier und anderen.

Das also ist das »Werk« in vier Zeilen. Es ist vielleicht nicht ein »Catalogue raisonné«, aber es ist ein »Catalogue raisonnable«.

Und, um noch besser zu tun, wenn wir in der Zukunft auf Erzeugnisse dieser Art stoßen, werden wir uns bei ihnen nicht aufhalten.«

Das ist vielleicht ein ziemlich scharfes Urteil! Bertrand ist freilich ein schlechter Stecher, aber das Napoleon-Porträt nach David wurde doch unter der Aufsicht des berühmten Malers ausgeführt, und Andresen selbst, der ziemlich streng ist, nimmt doch sechs Blätter von ihm in sein bekanntes Handbuch auf. Indeß zeigt der zitierte Artikel deutlich genug, daß Beraldi ein Lexikograph ist, der, was er denkt, ausspricht. Es ist immer dieselbe Unerschrochenheit und Selbständigkeit, die seinen Blick für Sachen und Dinge auszeichnet. Auch verabscheut er aufrichtig die Nachahmer in der Kunst, »servus imitatorum pecus«, wie man aus seiner kleinen lustigen Anmerkung bei dem Artikel über den zeitgenössischen französischen Künstler Adolphe Willette sieht, der eben wegen seiner Selbständigkeit von den Nachahmern verfolgt wird.

Beraldi hat die Weitherzigkeit des durchgebildeten Kunstkenners gegenüber den unendlich wechselnden Erscheinungen in der Welt der Kunst, und er predigt auch seine Toleranz in seiner eigenen lebhaften und scherzenden Weise. So, wo er über Gavarni und Daumier spricht, zeigt er, wie verschieden sie von verschiedenen Lagern geschätzt sind: »Die Künstler halten auf Daumier wegen seiner Zeichnung, verachten aber Gavarni als Literaten, die Salons dagegen halten auf Gavarni, betrachten aber Daumiers Figuren als »d'horribles bonshommes«. Ein Sammler von graphischen Blättern soll nun, sagt Beraldi, sowohl Daumieriste als Gavarniste sein. Daumier ist ein größerer Zeichner wie Gavarni, aber Gavarni ist »dans l'ensemble de ses qualités, de son oeuvre, de ses dessins, de ses légendes, de son esprit«, ein bedeutenderer Mensch als Daumier«. Ein Künstler, fügt Beraldi zu, hat mir einen Tag die Frage durch diese pfiffige Erklärung ab-

getan: »Ich gebe der *Zeichnung* Daumiers den Vorzug vor der Gavarnis, aber den *Zeichnungen* Garvarnis vor den Daumiers«.

Derselbe unbeirrte Blick für das wertvolle in ganz verschiedenen Kunsterscheinungen leuchtet hervor in dem Artikel über Viollet-Leduc, dem berühmten Architekten, dessen großes Werk über die Architektur des französischen Mittelalters (1854—69) eine so durchgreifende Bedeutung hatte, um Frankreich die volle Würdigung seiner alten Kunst und den Geschmack daran wiederzugeben. Beraldi bemerkt das Eigentümliche darin, daß die Arbeit eines halben Jahrhunderts notwendig war, um endgültig die große französische Kunst des 13. Jahrhunderts zu rehabilitieren. »Aber«, fügt er hinzu, »sich über dieses Verhältnis zu beklagen, nützt gar nichts, das Publikum zu beleidigen auch nicht. Man zankt nicht mit einem unwissenden Kinde, man lehrt es lesen. In derselben Weise: sich über den ‚Spießbürger' auszulassen, hilft der Sache nicht. Es ist besser, ihn in die Kunst einzuführen. Ja noch eine Sache: Seht nun einen Mann wie Viollet-Leduc selbst; sobald er von der Zeit zwischen dem 11. und 16. Jahrhundert wegkommt, wird er ein unversöhnlicher Sektierer, ein Bildstürmer. Sobald die Renaissance kommt, ist er außer sich. Stellt euch ihn allmächtig vor, und er würde Versailles, den Triumphbogen und das Operngebäude rasieren lassen, um sie mit ‚rationellen' Donjons in Simili-Gotik von seiner eigenen Façon zu ersetzen. Die Toleranz ist ein seltenes Ding in dieser Welt!«

Eine Vorstellung von Beraldis Vermögen, in wenigen Worten eine treffende Charakteristik von der Eigenart eines Künstlers zu geben, kann man von seiner Äußerung über Whistlers radierte Ansichten von der Thames erhalten:

»Eine außerordentlich feine Nadel — infolgedessen er sich hütet, das Format zu übertreiben — empfindlich aber ohne Mutwille, fest und nervig ohne Brutalität, nicht mehr sagend als das streng Notwendige ohne dicke Schwärze, das Weiß des Papiers, wie es sich ziemt, mitsprechen lassend — kurz gesagt immer elegant (Whistler war in seinem Wesen ein distingué).«

Und Zorn, den Beraldi »einen kräftigen und sehr originellen Radierer« nennt, würde sich, wie ich glaube, nicht über folgende kurze aber treffende Beschreibung seiner Radierungen beklagen:

»Ganz nahe gesehen sind seine Blätter mit diagonalen, nicht gekreuzten Strichen niedergesäbelt (»sabrés«), die eine Menge Ränder bilden, welche unbegreiflich erscheinen. Aber betrachte sie in der Entfernung, und die robuste Zeichnung taucht hervor durch den Gegensatz der Valeurs!«

Es ist nun aber einmal in der Welt so, daß auch die besseren Menschenwerke ihre Mängel haben. Beraldi, der so ausführlich und in aller seiner Scherzhaftigkeit gewissenhaft die französischen und auch die englischen Künstler behandelt, macht sich, da er zu den deutschen graphischen Künstlern kommt, sehr bedenklicher Versäumnisse schuldig. So nennt er z. B. gar nicht zwei so wirklich hervorragende Künstler wie Adolph Menzel, dessen großer und wohlverdienter Ruf sich nicht nur auf seine Gemälde, sondern auch auf seine Lithographien gründet, und Moriz von Schwind, den klassischen, so liebenswürdigen Romantiker, welcher auch Radierungen ausgeführt hat. Von neueren deutschen Graphikern werden Unger und Koepping genannt, wogegen nicht ein solcher Meister wie Max Klinger, dessen Bedeutung die der beiden genannten weit überragt und welcher auch durch seine bloße Technik als ein Erneuerer der graphischen Kunst betrachtet werden muß. Schon ehe das Werk Beraldis zu erscheinen anfing, hatte Klinger eine ganze Reihe von bedeutenden Arbeiten auf diesem Gebiete geschaffen. Daß Hans Thoma nicht aufgenommen wurde, hat dagegen seine natürliche Erklärung darin, daß dieser hervorragende Künstler sich mit der Lithographie erst 1892 zu beschäftigen begann, demselben Jahre, in dem der letzte Band von Beraldis Lexikon erschien.

* * *

Das englische Lexikon, von dem ich jetzt berichten will, ist typisch englisch durch seine äußere und innere Erscheinung von einer distinguierten und vertrauenweckenden Solidität und seine in gewissen Fällen hervortretende nationale Exklusivität. Es ist die im vorigen Jahr begonnene, revidierte und erweiterte neue Auflage von *Bryans Dictionary of painters and engravers.*

Dieses englische Künstlerlexikon genießt offenbar eine große Popularität unter den englischsprechenden Völkermillionen. Die erste Auflage — in zwei Quartvolumina — erschien 1816, eine zweite, revidiert von *J. Stanley,* 1849. Dann folgte ein Supplement — ein Oktavvolumen — 1876 von *H. Ottley.* Die dritte Auflage, die in zwei Oktavvolumina 1884—89 von *R. E. Graves* und *Sir Walter Armstrong* redigiert wurde, war zum großen Teil, besonders durch die Zufügung von graphischen Künstlern, ein neues Werk mit ungefähr dem doppelten Umfang. Diese dritte Auflage muß einen reißenden Absatz gehabt haben, weil sie 1894, 1899 und 1901—1902 neu gedruckt wurde.

Die jetzt erscheinende vierte Auflage von *George C. Williamson,* bekannt durch ein paar neuere Arbeiten über Porträtminiaturen, redigiert, wird in ihrer Ordnung wieder ein zum großen Teil neues Werk, das in seiner Weise ein sprechendes Zeugnis von der in unseren Tagen stark gesteigerten Intensität der kunsthistorischen Forschung abgibt. Von den zwei Volumen der vorigen Auflage ist das Lexikon zu fünf angewachsen, von denen die zwei ersten (A—G) bis jetzt (1903) erschienen sind. Der erste Teil (A—C) ist nach der Statistik des Herausgebers um 72 neue Biographien vermehrt worden, wozu ca. 600 Berichtigungen kommen. Der zweite Teil hat 130 neue, 17 geänderte oder vermehrte Biographien und um 500 Separatkorrekturen aufzuweisen. Außerdem ist die Neuigkeit eingeführt, daß die Lebensbeschreibungen der hervorragenderen Künstler von gut ausgeführten Photogravuren oder Autotypien nach allgemein bekannten oder mehr verborgenen Meisterwerken, sowohl Malereien als graphischen Blättern, begleitet werden. Diese Idee, die Beraldi meines Wissens erst erfand und in einer noch feineren Form ausführte (die Illustrationen in seinem Graveurlexikon sind in lauter Originalarbeiten für dieses Werk ausgeführt), ist sehr glücklich, nicht bloß, weil der notwendigerweise ein Bißchen abschreckende Aspekt eines Lexikons dadurch fröhlicher, für den Liebhaber verlockender wird, sondern auch (was nicht eben so leicht erkannt zu werden pflegt) für den Fachmann, dessen Bildergedächtnis beim Lesen einer Biographie auch erfrischt werden kann und dessen Augen auch erfreut werden dürfen.

Der Solidität der äußeren Ausstattung entspricht so ziemlich das Innere. Es ist im ganzen genommen eine vortreffliche Arbeit, zuverläßlich und gewissenhaft in seinen Angaben und einsichtsvoll in seiner Ökonomie. Es behandelt die hervorragenden Künstler, sowohl die älteren als die modernen, ausführlich in signierten Artikeln, die mit Aufzählung der Hauptwerke und mit Literaturhinweisungen schließen, die übrigen dagegen lakonisch abfertigend.

Mitarbeiter in dem neuen Lexikon sind mit Ausnahme vom Italiener Corrado Ricci, bekannt durch eine große Monographie über Correggio und hier Verfasser des Artikels über diesen Meister, ausschließlich Engländer und Engländerinnen. James Weale schreibt über die alten

Niederländer: die van Eycks, Gerard David, Dirk Bouts, Roger E. Fry über Jacopo, Gentile und Giovanni Bellini, F. Mason Perkins über Giotto, Langton Douglas über Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, Campbell Dodgson über Dürer, Lionel Cust über van Dyck, der Redakteur Williamson selbst über Ford Madox Brown, Cosway, Constant, Beardsley und andere, Malcolm Bell über Burne Jones und drei andere englische Künstler. Der Herausgeber scheint das kluge Prinzip befolgt zu haben, daß er jeden hervorragenden Meister von einem Verfasser biographieren läßt, der eben diesen Künstler zum Gegenstand eines durchdringenden Spezialstudiums gemacht hat. Außer den Herren treten auch mehrere Frauen mit Erfolg als Biographen auf. So Julia Cartwright (Mrs. H. Ady) mit dem Artikel über Giorgione, Miss Constance Jocelyn Ffoulkes mit dem Foppa-Artikel, und selbst Botticelli wird von einer Dame, Miss Streeter, biographiert.

Bezeichnend für das immer von der Antike stark interessierte England ist, daß der Artikel über Apelles beinahe drei Spalten einnimmt, obgleich, wie bekannt, von ihm keine Arbeit bewahrt ist.

Ganz natürlich ist, daß in Bryans Lexikon die englischen Künstler, auch die neueren wie die Präraphaeliten und die übrigen, gewissenhaft biographiert sind.

Obgleich im ganzen genommen vortrefflich, solid und sächlich, ist Bryans Lexikon doch, natürlicherweise könnte man sagen, nicht ohne Mängel, welche teils in Nichtberücksichtigung der modernen nichtenglischen Forschung, teils in Ungleichheiten in der Behandlung, teils in zuweilen sehr merkwürdigen Lücken bestehen.

Während für die alten italienischen Künstler besonders gut durch gelehrte Artikel gesorgt ist, ist das Unbegreifliche geschehen, daß ein bahnbrechender Meister wie Masaccio nur eine knappe Biographie erhalten, ohne Literaturhinweise, also ohne daß Schmarsows große Monographie genannt wird.

Bei dem ausführlichen und guten Artikel über Claude Lorrain vermißt man in der Aufführung seiner Werke die, welche sich in römischen Sammlungen (Palazzo Doria, Academia di S. Luca, Palazzo Rospigliosi und andere) befinden, unter denen herrliche Meisterwerke sind.

Der Verfasser von Gavarnis Biographie hat den spirituellen Franzosen nur als Zeichner und Karikaturisten genannt, aber vergessen, daß er auch Lithograph war.

Die zahlreichen, sowohl liebenswürdigen als feinen Radierungen des dänischen Malers Karl Bloch hätten auch verdient, nicht ganz vergessen zu werden.

Eigentümlich unpraktisch scheint es mir, daß Andrea del Verrocchio nicht unter V, sondern unter D gesucht wird. Ebenso Antonio und Piero del Pollaiuolo und verschiedene andere Künstler mit einem *del* im Namen. Doch nicht alle! Andrea del Castagno findet man z. B. unter C. Es gibt jedoch Hinweise.

Bedenklicher ist's mit den Lücken. Unter Schweden vermißt man Richard Bergh, unter den Franzosen so weitberühmte und auch nicht mehr zu junge Meister, wie die Maler Besnard, Carrière und Cottet, unter den Deutschen einen so groß angelegten Künstler wie der Graphiker Otto Greiner, welcher sich nun auch als Maler einen Namen gemacht hat.

Das merkwürdigste von allem ist doch, daß ein so berühmter englischer Künstler wie Walter Crane vermißt wird. Ihn kann man doch keinen unbekannten Jüngling nennen, ist er doch schon 60 Jahre alt! Wenn auch seine Hauptbedeutung nicht auf dem Gebiete der Malerei liegt, hat er doch auch Malereien ausgeführt. Für die oben angemerkten Lücken kann es eine Art Entschuldigung in einer gewissen spezifisch englischen Selbstgenügsamkeit und Unbekanntschaft mit ausländischen Kunsterscheinungen liegen, aber eine solche scheinbare Entschuldigung gibt es nicht für das Vergessen von Walter Crane.

John Kruse.

NEUES AUS VENEDIG

S. Giaccometo di Rialto. Die die Zeitungen durchlaufende Nachricht von plötzlicher Einsturzgefahr dieser urältesten der venezianischen Kirchen muß dahin reduziert werden, daß der Portikus des kleinen, am Fuße des Rialto gelegenen Kirchleins in seinen von Säulen getragenen Querbalken morsch ist, und schleuniger Ausbesserung bedarf. Die Kirche selbst, im Neuaufbau vom Jahre 1601, genau im selben Grundplan der ursprünglichen von 1071, zeigt nirgends den mindesen Schaden und wurde gerade in diesen Tagen das Fest des Titolaren in ihr begangen. Gegründet ist dies reizende Kirchlein im Jahre 421, umgebaut 1071, 1513 restauriert und ganz neu errichtet auf höher gelegtem Fußboden 1601. —

Recht interessant ist die Entdeckung von *Passionsfresken in der Kirche SS. Apostoli,* welche aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen. Man beabsichtigte eine Gedenktafel in der Kapelle rechts vom Chore anzubringen und kam dabei auf einen Hohlraum. Man löste die lockeren Backsteine und fand, daß die ganze Wand durch eine dieselbe deckende Backsteinmauer verstärkt war. Wohl mag diese Verstärkung beim Neubau der Kirche 1752 angebracht worden sein, oder noch früher, als die Kirche 1575 den Einsturz drohte. Man löste nun die Backsteine, welche, ohne die mindeste Beschädigung verursacht zu haben, die darunter befindlichen Fresken bedeckt hatten. Man legte zwei Quadratmeter frei und entdeckte so zunächst eine Grablegung und über derselben eine Kreuzabnahme in halblebensgroßen ganzen Figuren voller Energie und Lebendigkeit, wohl von einem Nachfolger Giottos ausgeführt. Besonders interessant ist die Kreuzabnahme durch das selten vorkommende Motiv der Bewegung: Christus ist halb vom Kreuze gelöst; Oberkörper und Arme hängen frei herab, während die Füße noch nicht von den Nägeln befreit sind. Der Meister der Fresken, vielleicht ein Paduaner, zeigt frische, lebendige Auffassung voller gesunder Realistik. Leider mußte man dem weiteren Aufdecken der merkwürdigen Malereien Einhalt tun, weil die Mauer, auf welcher diese sich befinden, einen starken Riß zeigt. Es steht nun abzuwarten, daß die betreffende Behörde rasch die Mauer von der entgegengesetzten Seite verstärken lasse, was bereits beschlossen ist. Es ist anzunehmen, daß die ganze Kapelle ausgemalt ist, und daß es sich um eine ganze Folge von Gemälden aus der Passion handle. —

Die weltbekannten *Gemälde des V. Carpaccio* in dem kleinen Oratorium S. Giorgio degli Schiavoni liefen vor nicht langer Zeit große Gefahr, einer Feuersbrunst zum Opfer zu fallen; gegenüber der Kirche, nur durch den Kanal getrennt, zerstörte das Feuer bei stärkstem Sturmwinde, Blitz und Donner eine große Möbelfabrik. Schon bedeckten die Funken das Dach des alten Oratoriums. Andererseits bedrohten die Wassermassen der Feuerspritzen die Gemälde. Der Tatkraft einiger Kunstfreunde, welche die Türen einschlagend, die Gemälde zu retten begannen, ist nicht genug Lob zu spenden.

Drei der Gemälde waren unter den erschwerendsten Umständen losgelöst, gerollt und in Sicherheit gebracht worden, als der Sturm sich legte oder nach der entgegengesetzten Seite blies, und so das gefahrvolle Herausnehmen der anderen Bilder überflüssig machte. Die drei Gemälde, welche nicht ganz ohne Beschädigung blieben, sind nun wieder an Ort und Stelle eingesetzt worden. Erschwerend

war der Umstand, daß die Bilder aus jenen Zeiten fast nie auf Keilrahmen aufgenagelt sind, sondern ringsum mit großen Nägeln auf schweren Brettern befestigt wurden. Ohne das Umschlagen des Windes hätte man wohl den Untergang der merkwürdigen Gemälde zu beklagen. Die Wiedererrichtung der gefährlichen Fabrik mit ihren großen Holzniederlagen hat die Stadtverwaltung verboten. —

Jetzt ist das neue »*Regolamento*« *für die VI. internationale Ausstellung* erschienen. Es enthält zwei wichtige Zugeständnisse: Abschaffung der Geldpreise für die beste Kritik und Wahl zweier Jurymitglieder (5) von seiten der Künstler, welche zu den »Nichteingeladenen« zählen. Im übrigen bleibt alles beim Alten, trotz der weitgehendsten Protestbewegung seitens der hiesigen Künstler.

Aug. Wolf.

BÜCHERSCHAU

Bernardo Daddi. Von Georg Graf Vitzthum. Mit sieben Abbildungen. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1903.

Nachdem die Forschung in den letzten fünfzehn Jahren sich mit ganzer Energie den Problemen des Quattrocento hingegeben hat, scheint jetzt ein Rückschlag erfolgt zu sein. Der erste und wichtigste Protest gegen diese einseitige Bevorzugung war Wölfflins bedeutendes Buch, das weite Kreise für das Cinquecento zurückgewann. Ebenso hat auch das Trecento wieder mehr Berücksichtigung erfahren; man darf dies Jahrhundert getrost als das »kommende« der Kunstgeschichte bezeichnen. Es lockt mit Recht als Neuland, wo noch viel Acker brach liegt. Um Giotto zwar hat man sich vielfach bemüht; auch das endende Trecento ist als Vorstufe zu Masaccio u. s. w. berücksichtigt worden. Dazwischen aber gähnt eine Kluft, die wir noch immer mit Namen zudecken, statt sie ernsthaft auszufüllen. So ist die vorliegende Arbeit freudig zu begrüßen, die einem trecentistischen Meister, Bernardo Daddi, Körper und Relief gibt, und an seiner Eigenart die typischen Bewegungen der Kunst jener Zeit sondert und mißt.

In der stilistischen Behandlung liegt meines Erachtens der Hauptwert des Buches. Obwohl abstrakt und umständlich, gibt der Verfasser gut schreibend die wesentlichen Merkmale an, an denen sich die so stark durch die Malertradition gebundene Eigenart des Künstlers erkennen läßt. Das ist wichtiger als das tastende Attribuieren. Der Nachweis, daß Bernardo Daddi und Bernardo da Fizenza identisch sind, scheint mir gelungen; auch die Zuweisung der großen Ancona Nr. 127 der Florentiner Akademie (Altarwerk aus S. Pancrazio, Angelo Gaddi genannt) hat mich nach längerem Zögern überzeugt. Dagegen kann ich in Bernardo nicht den Maler des Tabernakelbildes in Or San Michele sehen. Hier handelt es sich um ein Gnadenbild wie das der Impruneta; die heute sichtbare Tafel ist meines Erachtens eine Auffrischung oder Wiederholung eines älteren Bildes, dessen primitive Form wir aus einer Miniatur des Biadaiolokodex in der Laurenziana sehr wohl kennen (sie ist neuerdings abgebildet bei G. Biagi, the private life of the renaissance florentines S. 17). Den Auftrag eines Madonnenbildes an Daddi für Or San Michele von 1347, der dokumentarisch feststeht, mit diesem Bild im Orcagna-Tabernakel zu verbinden, sind wir keineswegs genötigt. Ich nehme, wie früher auch Schmarsow, Orcagna für die Tafel in Anspruch, der zwischen 1348 und 1359 die alte Tafel frisch gemalt und das Tabernakel gemacht hat. Freilich ist sie dann später — um 1400, wie Thode meint, von Lorenzo monaco — noch einmal übermalt worden, vermutlich nach einem Brande der Kirche.

Der Verfasser nennt Daddi den ältesten Giottisten und macht damit Taddeo Gaddi den lange behaupteten Ehren- und Erstlingsplatz streitig. Mit Recht werden starke Abweichungen von Giottos formalen Gesetzen konstatiert und in Daddi ein sehr bewußt, fast wissenschaftlich malender Mann erkannt, der freilich im späteren Leben einsah, daß es mit der Raumillusion nichts sei und deshalb zur Kalligraphie zurückkehrte. Taddeos Stellung scheint mir dabei aber unterschätzt. Dieser Künstler steigt bei längerem Verkehr immer mehr und die Lichtprobleme der Baroncellifresken würdigt man mit Recht als Unica im Trecento. Vitzthum meint, Taddeo träte erst 1333 mit dem Bigalloaltärchen in unseren Gesichtskreis. Aber wer verwaltete denn Giottos Bottega, als dieser nach Neapel ging, als er heimgekehrt, alle Zeit dem Bau des Campanile widmete? Weisen die beiden Triptychon von Berlin (1334) und im Bigallo (ist das letztere wirklich Taddeo?) nicht auf einen sehr ausgereiften Künstler? Der Verfasser wiederholt das oft gehörte Wort von der »plumpen Fülle« bei Taddeo — geht man davon aus, daß Taddeo von Hause aus Architekt war, so sieht man in seiner, der Miniatur ganz fernen Art gerade den monumentalen Mauerstil. Die Miniatur, die neuerdings durch Wulff mit Nachdruck als Quelle der ganzen Giottokunst angenommen wird, ist für Daddi sicher von größter Bedeutung gewesen, ebenso wie für Giottino. Wer schenkt uns endlich die lang ersehnte Arbeit über die toskanische Miniatur des Trecento?

Die Ceciliatafel im Korridor der Uffizien (Nr. 20) kann meines Erachtens nicht vor 1341 entstanden sein; ihr Stil weist ins endende Trecento.

Wir sind dem Verfasser herzlich dankbar für die eindringende und systematische Untersuchung. Gegenüber dem Radikalismus, der jetzt gegen Giotto zu Felde zieht, der ihm das Altarbild der Baroncellitkapelle und die Stigmata des Louvre nehmen möchte (von den Franzfresken in Assisi gar nicht zu reden) berührt der positive Aufbau dieser Arbeit doppelt wohltuend. Sie hat uns ein ordentliches Stück weiter gebracht. *Paul Schubring.*

The Great Masters in painting and sculpture. London, G. Bell & Sons, 1904.

Von dieser, hier zu wiederholten Malen besprochenen Serie, die durch ausgezeichnete Illustrierung Beachtung verdient, liegen folgende neuen Bände vor.

Gaudenzio Ferrari. Von *Ethel Halsey.* Der Meister von Vercelli, neben Luini der beste unter den späteren Lombarden, und diesem vielleicht voranzustellen, weil er kraftvoller und persönlicher gewesen ist, gehört zu den wenigst bekannten Malern der Hochrenaissance. Während es, im 18. Jahrhundert besonders, keine namhafte Sammlung ohne ein Bild Luinis gab, ist von Gaudenzio nur verschwindend weniges ins Ausland gewandert, darunter nur ein einziges Stück, das ihn völlig repräsentiert, die herrliche »Anbetung des Kindes« in Dorchester House.

Was sich aber in Italien befindet, muß man fast durchwegs in kleineren, selten berührten Städten der Lombardei, vorzüglich in Vercelli, in Novara, in Varallo suchen. Von den großen Sammlungen besitzen Turin besonders, dann Mailand und Bergamo Bilder Gaudenzios.

Daher kennt ihn das Publikum wenig. Die vorliegende Arbeit ist die erste Biographie des Meisters, die außerhalb Italiens erscheint. Besondere Sorgfalt hat die Verfasserin darein gelegt, die verschiedenen Einflüsse darzulegen, denen sich Gaudenzio zugänglich zeigte, bis zu seinen späteren Jahren, wo er von Correggios ekstatischer Kunst starke Eindrücke erfahren hat. Dann folgt in chronologischer Ordnung die Besprechung seiner Werke.

Die ruhige Darlegung darf man als Vorzug des Buches hervorheben; von allzu starkem Lob wird erfreulicherweise kein Gebrauch gemacht. Nur wird man vielleicht, was die Verfasserin von den Fresken der Kuppel in Saronno sagt

(S. 109), nicht unbedingt akzeptieren. Denn der erste und Haupteindruck dieser im einzelnen anmutreichen Schöpfung ist doch der der Verworrenheit. Immerhin aber hat sich die Verfasserin schon, indem sie für Gaudenzio das Interesse zu wecken sucht, ein wirkliches Verdienst erworben.

Leonardo da Vinci. Von *Edward Mc. Curdy.* Man darf der Arbeit die Anerkennung nicht versagen, daß darin zusammengetragen ist, was uns, besonders durch die neuere Forschung, wo Müller-Walde stets der Ehrenplatz gebühren wird, bekannt geworden ist. Der biographische Abschnitt ist durchaus zuverlässig; dankenswert sind die Hinweise auf die Originalstellen in Leonardos Manuskripten.

Die Tätigkeit Leonardos als Bildhauer ist in einem zwischen die Biographie eingeschobenen Abschnitt behandelt, wobei Verfasser zu dem von den meisten geteilten Resultat gelangt, »daß Leonardo als Bildhauer für uns nur mehr ein Name ist«.

In der zweiten Hälfte des Buches werden Leonardos malerische Leistungen besprochen, in demselben kritischen, etwas nüchternen Geist, der auch die anderen Teile charakterisiert. Vielleicht hätte sich manches anders, künstlerischer sagen lassen, ohne daß der wissenschaftliche Wert gemindert worden wäre. Eine Konsequenz der Haltung des Verfassers ist der ganz unmögliche Schluß.

Eine gerechte Beurteilung wird dann wieder die Auswahl der Abbildungen uneingeschränkt zu loben haben. Gerade bei Leonardo ist es so unendlich wichtig, daß nur echte Zeichnungen zur Reproduktion gelangen, besonders in Büchern, die für einen weiteren Kreis bestimmt sind; und gerade hiergegen ist in sogenannten populären Büchern, wie in Müller-Waldes Fragment gebliebenem Werk und später in dem der Serie der Künstlermonographien einverleibten Band (wohl das Unkritischste, was über Leonardo publiziert worden ist) so arg gesündigt worden. Beanstanden möchte Referent nur den fast stets für echt genommenen Entwurf zum »Abendmahl« in Rötel, der venezianischen Akademie gehörig; nach innerster Überzeugung, die er sich durch immer erneutes Studium des Blattes gebildet hat, muß er es als evidente Kopie ansprechen, womit ja der Wert desselben für die Genesis des Werkes kaum vermindert wird. Als ganz überzeugend muß schließlich hervorgehoben werden, daß der Verfasser die Rötelzeichnung in Windsor, mit dem Kopf eines wie erschreckt zurückfahrenden Jünglings — in der linken Ecke Architekturstudien — (Abb. bei S. 80), auf das Abendmahl als Studie zum Jakobus bezieht, während sie bisher allgemein mit dem Schlachtkarton in Verbindung gebracht wurde. Er hat da gewiß das richtige getroffen, und damit den bereits bekannten Studien für die Apostel ein neues, herrliches Blatt hinzugewonnen.

Giorgione. Von *Herbert Cook.* Von diesem Buche liegt seit kurzem die zweite, wenig veränderte Auflage vor: ein Beweis der Anteilnahme von seiten des Publikums. Der Verfasser geht scheinbar sehr kritisch vor, indem er die allgemein anerkannten Werke voraussteIlt, und ausführlich bei denen verweilt, über deren Beurteilung Kenner wie Morelli und Cavalcaselle voneinander abwichen.

Das von der bisherigen Kritik gereinigte Werk Giorgiones hat er nun wieder auf ungefähr sechzig Bilder anschwellen lassen. Er sieht Giorgione überall, in Werken, die andere dem Palma, dem Campagnola, dem Cariani, Sebastiano, Tizian u. s. w. glaubten zuschreiben zu dürfen.

Wollte Referent darlegen, in welchen Punkten er den Ansichten Cooks diametral entgegengesetzt ist, so würde wohl nur ein Buch räumlich ausreichen. Er muß daher auf eine eingehende Kritik verzichten. Wer sich über die Art des Verfassers, Konjekturen aufzustellen, einen Begriff machen will, der sei auf die Ausführungen über den sogenannten Ariost in Cobham Hall (S. 69 ff.) hingewiesen.

Eine Reihe von Reproduktionen nach wenig oder gar nicht bekannten, hervorragenden Werken, die in Venedigs goldener Zeit entstanden sind, wird man mit besonderem Vergnügen hier vereinigt finden.

G. Gr.

The Waddesdon Bequest. Catalogue of the works of art bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild 1898. By Ch. H. Read. London 1902.

Die Trustees des British Museum haben der grandiosen Hinterlassenschaft Baron F. Rothschilds eine in jeder Rücksicht würdige Publikation gewidmet. Auf 55 vorzüglich ausgeführten Tafeln, und in den Textabbildungen, die weitere 42 Stücke reproduzieren, wird ein wesentlicher Bestandteil der Sammlung in die Öffentlichkeit gebracht. Im ganzen sind es nur 265 Nummern, aber es sind durchgängig Stücke von hohem Wert. Als Periode überwiegt für sämtliche Abteilungen: Bronzen, Emaillen, Waffen, Glas, Kristall- und andere Prunkgefäße, Schmuckstücke (vorwiegend Anhänger), Buxe und Holzschnitzereien, die Hochrenaissance, während jetzt wohl die Sammlerneigung frühere oder spätere Zeiten bevorzugen möchte.

Immerhin spricht hier die Erlesenheit des Einzelobjekts, die oft nicht nur im künstlerischen Wert besteht, wie z. B. in England der ovale Anhänger mit dem Brustbild Jakobs I., als »Lyte Juwel« bekannt, besonders hoch bewertet wird — für sich selbst und für den Geschmack dessen, der die Sammlung geschaffen resp. ausgebaut hat.

Im Text ist jedes Stück sorgfältig beschrieben, alle wissenschaftlich wünschenswerten Angaben werden gemacht, vorzüglich auch bezüglich der Provenienz, soweit solche bekannt ist. Auch etwa vorkommende Silbermarken sind wiedergegeben.

Unter der Plastik rangieren die zwei Büsten aus Wallnußholz, die Bode jetzt mit anderen Arbeiten dem Konrad Meit zugeschrieben hat. Das männliche Porträt ist dasselbe, das auch im Berliner Museum sich befindet und zu den bekanntesten Stücken der Abteilung der deutschen Skulptur gehört.

G. Gr.

Schmidt, Paul, *Maulbronn.* Die baugeschichtliche Entwickelung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 47. Heft.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1903. 8°, XV und 128 Seiten mit 11 Tafeln und einer Übersichtskarte. 8 M.

Die Gesamtheit des Maulbronner Denkmälerbestandes nimmt in der deutschen Kunstgeschichte eine ganz hervorragende, bereits mehrfach gewürdigte Stellung ein. Schmidt wendet der interessanten Buntscheckigkeit der Baugeschichte des berühmten Zisterzienserklosters, in dessen Kirche burgundische und schwäbisch-hirsauische Einflüsse einander die Hand reichen, neuerlich seine Aufmerksamkeit zu und versteht es durch vergleichende Angliederung anderer Bauten überzeugend zu erweisen, daß nirgends anders der Übergangsstil in solchem Umfange von einem Mittelpunkte aus über das ganze Land gedrungen wie von Maulbronn, das für Schwaben die Vermittelung des nachromanischen Stile geradezu übernimmt. Die Übertragung der Methode Morellis, von untergeordneten technischen Merkmalen auszugehen, ist für die Architekturgeschichte gewiß ertragreich, da ja jeder Meister in erster Linie an der Sprache seiner Profile kenntlich ist. Werden, wie in vorliegender Studie, noch Raumgefühl und Verhältniszahlen als das eigentlich Bestimmende an einem Bauwerke berücksichtigt, der plastische Schmuck und die Ornamentik als wichtige Gliede-

rungen der logischen Übereinstimmung näher beachtet, dann ergeben sich gar manche neue Gesichtspunkte für die Einwertung des Bekannten und neue Grundlagen für verläßlichen Anschluß bestimmter Denkmälerreihen.

Den romanischen Bauteilen Maulbronns (Kirche, Herrenhaus und Chorschranken) werden der Dom zu Worms und die Stiftskirche zu Ellwangen mit den von ihr abhängigen Kirchen zu Wölchingen, Hohenberg und Feuchtwangen angereiht. Als den Erbauer der Ostteile des Wormser Domes sucht Schmidt den Maulbronner Meister Hermann zu erweisen, der hier mehr ins Große zu gehen und sein Können glänzend zu entfalten vermochte.

Im Zusammenhange mit den Maulbronner Werken des Übergangsstiles, die nach den oben hervorgehobenen Gesichtspunkten einer neuen Bewertung unterzogen werden, erregt auch die Erörterung der Tätigkeit des Meisters Bohnensack in dem Bischofsgange des Domes zu Magdeburg besonderes Interesse. Schmidt begrenzt sie mit der Vollendung der Choremporen.

Der unmittelbaren Schule Bohnensacks werden die Sakristei in Alpirsbach, das oberste Turmgeschoß der Stiftskirche zu Oberstenfeld, die Chortürme der Dionyskirche zu Eßlingen, das Langhaus der Kirche in Pforzheim, die Deutschhauskirche zu Heilbronn zugerechnet, während die Vorhalle zu Reichenbach im Murgtale und der Chor von Gr. Gartach bei Heilbronn mehr abgeflaute und mißverstandene Nachbildungen bieten.

Im weiteren Kreise der von Bohnensack ausgehenden Anschauungen liegen die Schöpfungen der Weinsberger und der Faurndauer Schule, sowie des Ellwanger Kreises, ja selbst Franken mit der um 1230 entstandenen Michaelskapelle der Zisterzienserabtei Ebrach und mit einer Anzahl von Bauten der mainfränkischen Schule.

So greift die Studie Schmidts von einem wichtigen Mittelpunkte einer künstlerisch hervorragenden Bautätigkeit ziemlich weit aus. Die Karte, welche Stilunterschiede und Schulgrenzen scharf markiert, unterstützt wirksam den Überblick. In den Tafeln II bis V gewinnt die Darlegung ein ganz vortreffliches Beweismaterial. Der ablehnenden Haltung (Seite 9, Anmerkung 2) gegen die allzu starke Heranziehung von Steinmetzzeichen und gegen die erzwungene Einschachtelung derselben in bestimmte Schlüssel- oder Figurengruppen kann man nur beistimmen.

Joseph Neuwirth.

NEKROLOGE

Anton Dietrich †. In Leipzig ist am 4. August der Maler Anton Dietrich gestorben. Er wurde geboren am 27. Mai 1833 zu Meißen, besuchte die Kunstakademie zu Dresden und erhielt als Schüler Schnorr von Carolsfelds das akademische Reisestipendium. Dann lebte er vier Jahre in Düsseldorf, acht Jahre in Italien, von 1868 in Dresden, bis er vor ungefähr einem Jahrzehnt zum Professor an der Leipziger Kunstakademie ernannt wurde. Dietrich hat allezeit im Sinne Schnorrs historische und religiöse Bilder geschaffen, die wir überwiegend als konventionell empfinden. So malte er das Altarbild für die Dresdener Kreuzkirche »Der Gekreuzigte mit Johannes und Maria«, die Wandbilder der Aula der Technischen Hochschule sowie der Kreuzschule zu Dresden, ferner im Johanneum zu Zittau (Paulus predigt in Athen), in der Albrechtsburg zu Meißen (drei von den Wandgemälden), den Entwurf zu dem Giebelfeld im Finanzministerialgebäude zu Dresden (Saxonia als Schützerin des Handels, der Industrie, des Bergbaues u. s. w.); letzteres Gemälde ist in unzerstörbarer Unterglasurmalerei von Villeroy und Boch hergestellt.

Der Historienmaler Professor **Otto Brausewetter** ist am 8. August in Berlin gestorben. Er war am 11. September 1835 Saalfeld in Ostpreußen geboren, Schüler der Akademie zu Königsberg und siedelte nach längerem Aufenthalt in Frankfurt a. M. und München nach Berlin über, wo er 1882 Lehrer an der Akademie der Künste wurde und außer anderen Gemälden und Monumentalmalereien sein bedeutendstes Bild: »Yorks Ansprache an die ostpreußischen Stände am 5. Februar 1813« (Sitzungssaal des Ostpreußischen Provinziallandtags in Königsberg) vollendete. Mit ihm ist ein angesehener Vertreter der älteren Historien- und Genremalerei und ein beliebter Lehrer an der Berliner Kunstakademie dahingegangen.

Der bekannte Genremaler **Prof. Joh. Heinrich Hasselhorst** in Frankfurt a. M. ist dort in seiner Vaterstadt im Alter von 79 Jahren (geb. am 4. April 1825) plötzlich verstorben. Er war Schüler des Staedelschen Instituts und wirkte von 1860—95 als Lehrer hier an der Kunstschule. Ein Hauptbild von ihm, die figurenreiche »Frankfurter Anatomie«, bewahrt die Sammlung des Staedelschen Instituts.

Fritz Dinger †. Am 11. August verschied in Düsseldorf der Kupferstecher F. Dinger, der durch viele schöne Reproduktions-Grabstichelarbeiten, besonders durch die großen Blätter, die der Kunstverein für Rheinland und Westfalen herausgegeben hat, in weiten Kunstkreisen bekannt geworden ist. Der Künstler stand im 78. Jahre und war in Wald bei Solingen am 22. Januar 1827 geboren und Schüler der Düsseldorfer Akademie.

Konrad Weidmann, der sich als Maler, Illustrator, Kunst- und Kolonialschriftsteller rühmlichst bekannt gemacht, ist am 17. August in Lübeck gestorben. Von Herkunft Schweizer, geb. am 10. Oktober 1847 zu Dießenhofen a. Rh., kam er 1872 nach Lübeck, wo er dauernden Wohnsitz nahm. 1882 erschien sein »Historisches Album von Lübeck«, eine Serie von Zeichnungen zur baugeschichtlichen Entwickelung der Stadt; 1889 schloß er sich im Auftrage der »Leipziger Illustrierten Zeitung« und der »Hamburger Nachrichten« der Wißmannschen Expedition nach Afrika an, wovon viele seiner interessanten Zeichnungen und sein Buch »Deutsche Männer in Afrika« berichten.

Am 20. August starb in Berlin der Münchener Kunstmaler **Thomas von Natusius.**

Peter Becker, einer der Senioren unter den deutschen Malern, der in seinem Schaffen noch die Zeit der Romantik mit der Gegenwart verknüpfte, ist in Soest in Westfalen kürzlich verschieden. Er war in Frankfurt a. M. am 10. Nov. 1828 geboren und Schüler des Staedelschen Instituts. In der dortigen Sammlung hängt auch eins seiner stilvollen Landschaftsbilder: Ein Morgen im Rhöngebirge.

Henri Fantin-Latour, der feine Porträtist und sinnige Illustrator, ist am 7. August in seinem Landhause bei Paris gestorben. Er war am 14. Januar 1836 in Grenoble als Sohn eines Malers geboren und bildete sich hauptsächlich auf eignen Wegen und durch das Studium alter Meister zu einem bedeutenden, leider allzu lange in seinem Vaterlande unbeachtet gebliebenen Künstler. Gleich Manet gehörte er dem »Salon der Zurückgewiesenen« an, wurde aber durch die Freundschaft von Delacroix, Corot, Millet und Whistler ausgezeichnet. Vortrefflich in ihrem kühlen Kolorit und ihrer natürlichen Gruppierung sind seine Gruppenbilder z. B. Hommage à Delacroix und Manets Atelier und reizvoll in ihrem duftigen Schimmer seine Pastelle und seine farbigen Lithographien. Sein künstlerisches Eintreten für Wagner und Brahms machte ihn auch in Deutschland weiten Kreisen bekannt.

PERSONALIEN

Ernennungen. Am Geburtstage des Königs Georg von Sachsen wurden zu Geh. Hofräten ernannt: der Bildhauer Professor Robert Diez und der Maler Professor Gotthardt Kuehl in Dresden (Hermann Prell erhielt denselben Titel vor einigen Monaten zur Enthüllung des malerischen und plastischen Schmuckes im Treppenhause des Albertinums in Dresden); zu Mitgliedern der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden wurden ernannt: der Radierer Professor Karl Köpping in Berlin und der Maler Professor Leopold Graf von Kalckreuth in Stuttgart. — Der Maler Professor Richard Müller in Dresden erhielt einen Ruf an die Kgl. Kunstakademie zu Berlin, hat ihn aber abgelehnt.

Herr Prälat Dr. **Friedr. Schneider** hat zum lebhaften Bedauern aller Kunstforscher und Freunde mittelalterlicher Kunst seine ehrenamtliche Stellung im Denkmalrat für das Großherzogtum Hessen niedergelegt. Ganz unbegreiflicherweise scheinen dem hochverdienten Gelehrten von klerikaler Seite Schwierigkeiten bereitet worden zu sein.

Rudolf von Alt, der verehrte Nestor der österreichischen Malerei, feierte am 28. August seinen 92. Geburtstag in der Sommerfrische in Goisern, wo er noch unermüdlich tätig ist und an einem größeren Werke, das Ramsauer Gebirge von seiner Veranda aus gesehen, mit Eifer schafft.

VEREINE

Sächsischer Kunstverein. Der Bericht des Sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1903, der soeben erschienen ist, bestätigt unsere Mitteilung, daß der Verein einen neuen Aufschwung genommen. Vom Jahre 1894 an hatte sich die Zahl seiner Mitglieder regelmäßig vermindert; für 1904 ist ein Zuwachs von 486 Mitgliedern zu verzeichnen als Folge davon, daß das Direktorium erfolgreich bemüht gewesen ist, die Ausstellungen des Vereins zu verbessern und daß den Mitgliedern freier Eintritt zu den Kunstsalons von Ernst Arnold und Emil Richter gewährt worden ist. Der Verein kaufte in seiner eigenen Ausstellung 58 Kunstwerke für 7712 Mark, in der Sächsischen Ausstellung der Dresdener Kunstgenossenschaft 14 Kunstwerke für 7500 Mark, sowie ein Kunstwerk für 3000 Mark aus dem Fonds für öffentliche Kunstzwecke, dazu illustrierte Werke, Kupferstiche u. s. w. für 1953 Mark. Ferner erwarb das Direktorium aus dem Fonds für öffentliche Kunstzwecke eine Zeichnung von Segantini Zwei Mütter und einige Arbeiten des am 25. August 1903 verstorbenen Kupferstechers Professor Eduard Büchel, die dem Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden übermittelt wurden. Privatleute kauften in der Vereinsausstellung 59 Werke für 6815 Mark. Endlich stiftete der Verein für die im Bau begriffene Kircke des Ortes Pobershau im sächischen Erzgebirge ein Altarbild, die Himmelfahrt Christi darstellend, gemalt von Ludwig Otto in Dresden. — Hoffentlich hält der neue Aufschwung des Sächsischen Kunstvereins auch weiterhin an.

SAMMLUNGEN

Braunschweig. Der als Städtebild so anziehende Kern der alten Welfenstadt hat seit kurzem in dem Reiterstandbild des letzten Herzogs Wilhelm von Manzel einen neuen Schmuck erhalten, der den Vorteil eines prächtigen Hintergrundes, der efeubesponnenen Fassade der Burg Dankwarderode, genießt. Das eigentliche, auf schlankem Sockel sich erhebende Reiterbild, dessen Modell die große Berliner Kunstausstellung aufweist, wirkt durch vornehme Ruhe und Einfachheit der Darstellung wohltuend und harmonisch. Leider stehen die beigegebenen Gruppen von Wissenschaft und Wehrkraft (links) und Landwirtschaft und Industrie (rechts) in keinerlei räumlichem und künstlerischem Zusammenhang mit dem eigentlichen Denkmal. Sie zeigen überdies auch an sich eine eigentümliche starre Unbelebtheit, die dazu beiträgt, sie als losgelöst, nicht aus dem Gesamtgedanken des Denkmals herausgewachsen zu empfinden. Die Lösung, die Echtermeyer der gleichen Aufgabe durch enge räumliche Verbindung von Reiterstandbild und Seitengruppen gegeben hatte und die das Modell im Herzoglichen Museum zeigt, erscheint natürlicher und glücklicher.

Ein Besuch des unteren Stocks des Museums läßt den raschen Fortgang und das gute Gelingen einer kunsthandwerklichen Maßnahme überschauen, welche der künstlerischen Erziehung des Publikums neue Bahnen weist. Der Maler Kostmann hat eine große Anzahl von Gipsdarstellungen von Werken antiker und mittelalterlicher Plastik, die tatsächlich, resp. nach Überzeugung unserer Archäologen im Original Bronzearbeiten gewesen sind, nach Entfernung der häßlichen Gipsnähte mit einer Bronzetönung versehen, die vollkommen und in allen einzelnen Teilen den Eindruck eines Bronzeoriginals hervorruft; besonders gelungen erscheint die Behandlung von Rand- und Bruchstellen, von der Staubablagerung ausgesetzten Partien und anderer Feinheiten. Der Gedanke des verdienten Museumsleiters, Prof. Meyer, die Illusion von Bronzewerken zu schaffen, verdient uneingeschränkte Anerkennung, wo es sich, wie beispielsweise bei dem Narziß von Neapel, der Bernwardstür von Hildesheim um Werke handelt, die jedem geistig als Bronzearbeiten vor Augen stehen. Befremdend berühren aber in ihrem Bronzegewande Werke wie der Apoxyomenos oder der Doryphoros, die wir aus römischen Museen als Marmorwerke kennen. Neben den Bronzierungsarbeiten geht die Marmortönung von Gipsmodellen, die Marmorwerke darstellen, einher. Und diese Seite des Schaffens des technisch mit ebensoviel Sicherheit wie Geschmack arbeitenden Künstlers verdient rückhaltloses Lob, das Verschwinden der toten Gipsformen unter der warmen Tönung tut außerordentlich wohl. Geradezu bewunderungswürdig ist auch die Buchsbaumholztönung zweier kleiner Gipsmodelle (altdeutsche Arbeit) von Adam und Eva ausgefallen.

Für die städtischen Sammlungen, die jetzt an drei verschiedenen Stellen untergebracht resp. verstreut sind, ist unweit des Herzoglichen Museums an der Promenade und neben der jetzt zur Kunst- und Handwerkerschule gefällig umgebauten alten Husarenkaserne ein stattlicher Neubau erstanden und im Rohbau fertig. Der moderne Stil des Bauwerks, das auf Pläne des Stadtbaumeisters Osterloh zurückgeht, zeigt Verwertung von Spätrenaissance und Barockmotiven, eine einheitliche und wohltuende Wirkung aber wird durch das Ganze nicht erreicht. Das durch Atlantenfiguren hervorgehobene Portal wird in Zukunft und nach Durchführung vorliegender Pläne die Mitte einer größeren Front bilden, da der bisher fertig gestellte Bau nur etwas über die Hälfte des späteren gesamten Museumsbaues darstellt. Dies Portal führt zu einem großen Oberlichtraum, der zur Aufnahme von Holzskulpturen bestimmt ist; von ihnen besitzen die städtischen Sammlungen einen besonders großen und wertvollen Bestand. *v. Gr.*

Schleißheim. Die Gemäldegalerie im Schlosse zu Schleißheim hat vor einigen Wochen eine wertvolle Bereicherung erfahren. Es wurden 27 hinterlassene Gemälde von der Hand Karls von Pidoll und 21 Gemälde von der Hand Hans von Marées im oberen Stock des Nordpavillons aufgestellt und dem Publikum zugänglich gemacht.

Der Ankauf des »**Ariost**« **von Tizian** für die Londoner National Gallery erregt besonderes Aufsehen wegen des enormen Preises von 613000 Mark, der dafür an den Be-

sitzer Sir George Donaldson bezahlt worden ist. Reiche Kunstfreunde, die Rothschilds, Beit und andere haben dazu 370000 Mark gespendet, aber es kann fraglich erscheinen, ob es recht war, in diesem Falle ein solches Opfer zu verlangen. Das Porträt, zwar nicht das des Ariost, ist sicher eine Perle, und Tizians, dem es jetzt zugeschrieben wird, würdig, aber es ist doch um das Vielfache überzahlt, und im Interesse anderer großer Museen ist nicht zu wünschen, daß eine Staatssammlung die schrullenhaftesten Preise von Milliardären überbietet.

AUSSTELLUNGEN

Dresden. *Das Direktorium der geplanten III. deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906* hat jetzt das Programm in einer kleinen Denkschrift veröffentlicht, auf die wir die interessierten Kunstkreise hinweisen möchten. Als die Hauptaufgabe dieser Ausstellung wird die Klärung des Verhältnisses von Kunsthandwerk und Kunstindustrie und ein Überblick über die Fortschritte und die Geschmacksentwickelung im deutschen Kunstgewerbe seit der Ausstellung von 1888 ins Auge gefaßt.

Die **Karlsruher Akademie der bildenden Künste,** welche ihr heuriges Studienjahr mit dem *Fest ihres fünfzigjährigen Bestehens* beschloß, hat aus Anlaß ihres Jubiläums eine Ausstellung veranstaltet, zu welcher sämtliche, als Lehrer oder Schüler an der Geschichte der Akademie beteiligten hiesigen Künstler eingeladen waren. Tatsächlich wurde es mit dieser Bedingung nicht allzu streng genommen, und da auch im übrigen bei der Zulassung der eingereichten Werke die Absicht einer möglichst *vielseitigen* Vertretung der hiesigen Künstlerschaft deutlich zum Ausdruck kam, so ist das Resultat ein aus dem Gröbsten gesichtetes *Durchschnittsbild* des gegenwärtigen Standes hiesiger Kunsttätigkeit. Dabei ist allerdings in Abrechnung zu bringen, was durch die Konkurrenz der großen auswärtigen Kunstausstellungen, durch die gerade einige unserer wichtigsten Namen schon anderwärts stark engagiert waren, ausgefallen ist. Auch war mit den Künsten der Raumgestaltung und Raumausstattung eine sehr wesentliche Nummer des hiesigen Kunstlebens vom Programm ausgeschlossen. Und schließlich noch zu bedenken, daß bei dem Prinzip einer für alle gleichmäßig beschränkten Zulassung — in diesem Fall auf zwei Werke für jeden — das Gesamtbild sich leicht zugunsten der Mittelmäßigkeit verschiebt. Im übrigen fehlt, was Plastik und Malerei betrifft, keine einigermaßen in Betracht kommende Persönlichkeit. Daß die Ausstellung große Überraschungen bringen, dem mit hiesigen Kunstverhältnissen Bekannten eine andere als eine wohlvertraute Physiognomie zeigen werde, war nach alledem nicht zu erwarten. Wer nichts Neues parat hatte, durfte auch mit Arbeiten kommen, die man schon früher auf hiesigen oder auswärtigen Ausstellungen gesehen hatte, übrigens ein Standpunkt, dessen Vernünftigkeit nicht genug betont werden kann: manche der interessantesten Nummern, wie z. B. Trübners (inzwischen für die Karlsruher Galerie erworbene) Titanenschlacht und seine Kreuzigung würden sonst fehlen.

Ursprünglich war auch eine große retrospektive Ausstellung geplant, die mit der Entwickelung der Akademie zugleich ein wichtiges Kapitel deutscher Kunstgeschichte veranschaulichen sollte. Aus äußeren Gründen ist nichts daraus geworden, vor allem aus Raummangel. Nur für die Graphik, die Skizzen und die Handzeichnungen wurde eine historische Abteilung zusammengestellt. Die Plastik und Malerei beschränkt sich auf die Lebenden. Auch so mußte man sie in getrennten Räumen unterbringen — die Malerei im Kunstverein, die Plastik mit der historischen Abteilung zusammen im Orangeriegebäude. Die letztere enthält in ihrer Stufenfolge von Schirmer, Lessing und Feuerbach bis zu den Werken unserer modernen Malerradierer und Malerlithographen manche Perle, die nicht nur den Kunsthistoriker interessieren, sondern auch dem genießenden Kunstfreund volle Befriedigung gewähren wird, genannt seien unter anderen einige Handzeichnungen von Feuerbach, eine kleine Kollektion von Zeichnungen, Skizzen und dekorativen Entwürfen aus dem Nachlaß von Wilhelm Volz. Im allgemeinen hängt das Interesse an solchen retrospektiven Veranstaltungen überhaupt mehr oder minder von dem ab, was bei solchen Gelegenheiten aus der Verborgenheit privater Sammlungen wieder an das Licht der Öffentlichkeit kommt; im übrigen sind die modernen Abteilungen unserer öffentlichen Galerien an und für sich schon »Retrospektivausstellungen« der Kunst des 19. Jahrhunderts, die gewöhnlich weniger an Ausführlichkeit als an Auswahl zu wünschen übrig lassen. Auch die Karlsruher Gemäldesammlung enthält für den, der sich von der Entwickelung der Karlsruher Akademie und dem sich damit abspielenden Stück Kunstgeschichte ein übersichtliches Bild machen will, Material im Überfluß.

K. Widmer.

Antwerpen. Im nächsten Jahre wird hier eine *Jakob Jordaens-Ausstellung* stattfinden, die alle erreichbaren Werke des Meisters umfassen und in der Art der unvergeßlichen van Dyck-Ausstellung inszeniert werden soll.

Middelburg. Wie im vorigen Jahre in Dinant, so ist dieses Jahr in Middelburg eine Ausstellung von Kupfer- und Messingarbeiten, die sich im Besitze von niederländischen Museen, Kirchen und Privatleuten befinden, eröffnet worden und gibt in ca. 700 Nummern ein anschauliches Bild von der großen Produktion und der künstlerischen Bedeutung der Kupferguß- und Treibarbeiten auch in Holland während des Mittelalters. Ein illustrierter Katalog ist darüber erschienen.

Innsbruck. *Die Jahresausstellung des Tiroler Künstlerbundes* hat ein sehr interessantes Bild ergeben. Man hofft auch durch eine Verlosung zahlreicher von den Künstlern gespendeter Werke einen wesentlichen Beitrag zu den Kosten des langersehnten Künstlerhauses zu gewinnen.

VERMISCHTES

In Nr. 21 der »**Kunstchronik**« vom 15. April dieses Jahres hat Herr Geheimrat von Seidlitz im allgemeinen die Art einiger Besprechungen in den »Kunstgeschichtlichen Anzeigen, Wien« beanstandet, den Maßstab, der starre Forderungen aufstellt, den Mangel an Respekt vor verdienstvollen Forschern, den persönlichen Ton und anderes gerügt. Darauf antwortet in Nr. 3 der »K. A.« ein Herr M. Dvořák in schroffer Weise, indem er Herrn von Seidlitz wegen der Rücksicht, die er fordert, zu den »alten Tanten« gesellt, und ziemlich klipp und klar die Art der Kritik, wie sie in den »K. A.« gepflegt wird, als die einzig vollberechtigte hinstellt.

Um diese Art der Kritik nochmals näher zu beleuchten, möchte ich mir erlauben, in der »Kunstchronik« einige Zeilen über eine neue Besprechung jener Zeitschrift zu bringen. Daß es sich um ein Werk von mir selbst handelt, wird man in diesem Falle nicht mißdeuten, denn zweifellos kann die *Art* jeder Kritik am besten vom Verfasser des besprochenen Buches beurteilt werden. Zugleich möchte ich einige tatsächliche Berichtigungen bringen, mit denen ich nach den neuerlichen Äußerungen des Herrn Dvořák den Gerechtigkeitssinn der dortigen Schriftleitung nicht auf die Probe zu setzen wage.

Das von Arpad Weixlgärtner besprochene Buch ist mein »Versuch einer Dürer-Bibliographie«.

Daß es gerade einem Wiener Schriftsteller gelingen sollte, meiner Auffassung von Dürers Entwickelungsgang irgend welche Achtung entgegenzubringen, habe ich kaum gehofft. Das Fehlen dieser Achtung kann ich um so leichter verschmerzen, als ich finde, daß er meiner Anschauung, ohne ihr irgendwie sachlich nahe zu treten, einfach — ich hätte beinahe gesagt seine eigene, ich meine aber die alte Thausingsche — gegenüberhält. Was man jedoch schwerer erträgt, ist, wenn einem der Kritikus Oberflächlichkeit vorwirft, dabei aber ausschließlich selbst der Flüchtige gewesen ist. Ich lasse drucken »p. 290/1«. Für jeden des Lesens Kundigen heißt das auf deutsch »Seite 290 bis 291«. Herr Weixlgärtner ließt aber »Seite 290, Zeile 1« und bedenkt mich daraufhin mit der liebevollen Bemerkung: »(die Stellen) sind übrigens, was freilich in dieser Bibliographie nicht überrascht, schlecht zitiert«. Im Gegenteil, ich gebe ganz klar und richtig an, daß die Sätze, die ich zitiere, auf den Seiten 290, 291, 363, 317 und 318 zu finden sind. Damit deute ich selbst schon unverhohlen an, daß ich diese Sätze mir *zusammengesucht* habe. Ich wollte eben nur drei Gruppen von Aussagen Dürers nebeneinander stellen, die sich widersprechen, die er *nie* in Einklang gebracht hat und die die größte Sophisterei anderer nicht in Einklang bringen kann.

Faktische Versehen weist mir Herr Weixlgärtner fünf nach. Eigentlich sind es nur vier, denn da er doch hier und da in meine Arbeit geblickt hat, fand er schließlich den einen Artikel, den er in Abt. C 7 vermißte, leider nachträglich noch in Abt. 10, gerade an jener Stelle, wo er hin gehörte. Aber wenigstens der Verweis, oder wie das auf wienerisch so schön heißt, der »renvois« fehlt. Also getadelt konnte dennoch werden.

Von den vier Versehen ist eines eine Unterlassungssünde. Ich habe eine Bücherbesprechung — wohlgemerkt nicht etwa einen Artikel über Dürer, sondern nur eine Rezension über eine Dürerarbeit — die Kristeller im »Archivio storico dell'arte« erscheinen ließ, nicht mit angeführt. Daß ich alles bewältigt hätte, glaubte ich selbst am wenigsten. Das »Archivio« hatte ich vorläufig überhaupt nicht durchgesehen, da ich an dieser Stelle, wie mir wohl jeder zugeben wird, auf einen die Mühe entgeltenden Fund von Aufsätzen u. s. w. über Dürer nicht rechnen durfte.

Die anderen drei »Fehler« bestehen darin, daß ich bei Angabe von drei Rezensionen (wiederum nur Rezensionen!) ein falsches Erscheinungsjahr gegeben haben soll. Ich kann diese Fälle augenblicklich nicht nachprüfen. Ich habe sie, wie aus meinen einleitenden Worten hervorgeht, nicht selbst erforscht, sondern von anderer Seite übernommen, und zwar aus den »Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte«. Wahrscheinlich wird der sogenannte Irrtum darin bestehen, daß die Besprechung tatsächlich z. B. 1892 erschienen ist, aber dem Zeitungsjahr 1893 angehört, gerade wie ein Artikel, der im Oktober 1892 in der »Kunstchronik« tatsächlich erscheint, eigenlich im Jahrgang 1893 befindlich zu buchen wäre. Wie durchaus kleinlich solche Einwendungen sind, geht schon einmal daraus hervor, daß eine Rezension sich von selbst durch das Erscheinungsjahr des besprochenen Buches leicht datieren und auffinden läßt.

Daß auf Grund dieser vier Fehler Herr Arpad Weixlgärtner meine ganze große Arbeit und meine Arbeitsweise zu verdächtigen sucht, kennzeichnet lediglich die schon von Herrn von Seidlitz gerügte Art der Besprechungen, die in den »K. A.« Aufnahme finden: meine »Arbeitsweise« hat er damit wohl noch nicht »charakterisiert«.

Es gibt zweierlei Rezensenten. Die einen freuen sich darüber, daß ich die funfunddreißig zunächst liegenden Zeitschriften mit ihren über sechshundert Bänden gewissenhaft durchgeackert habe, und sie meiner übrigen, für einen ersten Versuch großen Bibliographie einverleibt habe. Die anderen freuen sich darüber, daß sie zufällig etwas aus einer entlegenen sechsunddreißigsten kennen, das bei mir fehlt! Herrn Weixlgärtner aber fordere ich auf, mir unter den vielen hundert Angaben, die ich jenen sechshundert Bänden oder den selbständigen Büchern entnahm, Ungenauigkeiten nachzuweisen. Wenn er nur einen Prozentsatz von Fehlern nachweisen könnte, dann dürfte er vielleicht Bedenken äußern, auch dann wohl noch nicht das Buch verdammen.

Jeder Laie wird merken, daß mein System, die Zeitschriften zu numerieren und stets die Nummer anstatt des langen Titels anzuführen, nur der Rücksicht entspricht, die ich der billigen Forderung des Verlegers entgegenbrachte, bei einem derartig auf kleinen Absatz berechneten Werk möglichst an Satzkosten zu sparen. Aber auch das mußte als »Gravamen« (wie es wiederum in Wiener Deutsch heißt) getadelt werden, trotzdem infolge der Verwendung von dreierlei Typengraden bei der Nummerierung eine reichliche Übersichtlichkeit geboten wird, und trotzdem dieses System bei bibliographischen Werken in England und Amerika bereits verwendet wird, was Herr Weixlgärtner wenigstens wissen sollte, wenn er's nicht weiß.

Meine Arbeit habe ich nicht, wie Herr Weixlgärtner meint, »mit mehr Vorsicht als Bescheidenheit« einen »Versuch« genannt, sondern ich tat das, weil es jedem einsichtigen Menschen für selbstverständlich gilt, daß bei dem ersten Anhieb eine Bibliographie nie vollkommen werden kann. Mein Handexemplar des »Versuchs« versehe ich mit alle den Nachträgen, zu denen ich durch eigene Arbeit und durch die Freundlichkeit einer allerdings anderen Klasse von Rezensenten wie Herr Weixlgärtner komme, in der Hoffnung, daß ich vielleicht nach Jahren bei einer zweiten Auflage dazu berechtigt sein möge, das Wort »Versuch« auf dem Titelblatt fortzulassen.

Für heute möchte ich festgestellt haben, daß Herrn Arpad Weixlgärtner mein Vorwort mißbehagt und er in seinem Ärger die davon ganz unabhängige Hauptarbeit durchaus herabsetzen will: daß er kühner Weise *mir* den Vorwurf macht, ich zitierte schlecht, während tatsächlich *er selbst* in diesem Falle den gröblichsten Lesefehler begangen hat; daß er endlich vierundeinhalb unbedeutender Fehler nachweist, und auf Grund dieser, sowie der leichtfertigen Redewendung, »es ließen sich leicht noch mehr nachweisen«, das ganze Werk mit seinen 1307 Titeln und mehreren tausend Angaben verdammt.

Damit denke ich an der Hand eines einzelnen Beispiels belegt zu haben, was bereits im allgemeinen die »Kunstchronik« über die Art der Besprechungen in den Wiener »Kunstgeschichtlichen Anzeigen« gesagt hat.

Prof. Dr. Hans W. Singer.

Graf A. Fr. Schack. Eine ebenso auffällige als unerklärliche Erscheinung trat bald nach dem Tode des Grafen A. Fr. Schack, des Gründers der bekannten Privat- jetzt Kaiserlichen Galerie in München zutage: man bemüht sich in jeder Weise, in Wort und Schrift, sein Andenken zu schädigen, sein Verdienst als Sammler der Kunstwerke und als Gönner derjenigen Künstler, welche seine Galerie mit ihren Gemälden füllten, zu schmälern, ja sogar ins Lächerliche zu ziehen. Neuestens wurden nun, gelegentlich der Nachrufe und Biographien verstorbener deutscher Künstler, wieder Stimmen solcher laut, welche die Pflicht zu haben glauben, alles mögliche Schlimme über den braven, einfachen Mann zu sagen, welcher sein ganzes Leben der Pflege des Schönen geweiht hatte. Dem gegenüber halte ich es für eine Pflicht mitzuteilen, wie Graf Schack wenigstens mir stets ein nobler Besteller und später,

als meine Aufgabe ihr Ende erreicht hatte, ein teilnehmender, freundlicher Gönner war bis zum letzten Augenblicke seines Lebens. Ohne jede Empfehlung kam ich im Jahre 1869 nach München, wo ich das Glück hatte, die Aufmerksamkeit Schacks auf eine meiner Kopien zu lenken. Er bat Lenbach, welchen ich noch nicht persönlich kannte, sein Urteil über jene Arbeit abzugeben. Dies Urteil fiel günstig aus und die Kopie ward der Galerie einverleibt zu dem Preise, welchen ich gefordert hatte. Dieser Ankauf veranlaßte dann einige Zeit später eine Sendung zunächst nach Venedig. Der Graf, der mich absolut nicht näher kannte, hatte trotzdem das Vertrauen, mir den vereinbarten Halbjahrsgehalt sofort vorauszuzahlen. In der liebenswürdigsten Weise schnallte er mir selbst die elegante und schwer mit »Mammon« gefüllte Geldkatze um. Ich reiste ab mit einem Wunschzettel von des Grafen Hand, auf welchem jene Gemälde verzeichnet waren, welche ihm zunächst am Herzen lagen. Es war mir vollständig überlassen, in wie viel Zeit solche fertigzustellen seien. Keinerlei beengende Bestimmung, keinerlei Druck auf eine Arbeitskraft fand statt. Dieses Vertrauen in eine vorausgesetzte Gewissenhaftigkeit, welches sich durch zehnundeinhalb Jahre stets gleichblieb, ist gewiß ein Umstand, der die noble Gesinnungsart des Grafen beweist. An gute Eigenschaften bei anderen zu glauben, war eine seiner schönsten Eigenschaften. Seine zahlreichen Briefe an mich, davon eine Anzahl seinerzeit veröffentlicht wurden, lassen seine Herzensgüte im schönsten Lichte erscheinen. Als Beweis, daß er mir gegenüber kein Knauser war, mag gelten, daß er mir, unaufgefordert, meinen Jahresgehalt dreimal erhöhte, und bei Arbeiten, welche ganz besondere Auslagen erforderten, mir diese ersetzte, und dann, als die Galerie gefüllt schien und sein Augenlicht fast erloschen war und somit meine Mission für ihn erfüllt war, er mir meinen Gehalt noch ein halbes Jahr weiter zahlte und mir schließlich in seinem letzten Willen ein Legat aussetzte. Was seinen Mangel an Kennerschaft betrifft, so gab er diesen in Wort und Schrift gerne zu. Er war lediglich enthusiastischer Verehrer der Kunst und besonders der Venezianer, was sich aus seiner poetisch-historischen Weltanschauung leicht erklärt. Wenn er einigermaßen stolz sein durfte auf seine Galerie, so war ihm das wohl zu gönnen und zu verzeihen. Man vergleiche, was andere seines Standes und seiner Erziehung für die Kunst getan haben, welchen Liebhabereien sie dagegen fröhnten, ohne irgendwie eine Spur segensreichen Wirkens zu hinterlassen: und man wird dem Grafen Schack Gerechtigkeit widerfahren lassen und seine allenfallsigen Schwächen verzeihen: ein Blick in seine Schriften genügt, seine reine Denkungsart im schönsten Lichte erscheinen zu lassen. Unglücklich in seiner ersten Liebe ging er einsam durchs Leben. Zum Hagestolzen geworden, entwickelten sich einige Wunderlichkeiten, welche diejenigen, welche ihn genauer kannten, gerne verziehen und nun nach seinem Tode sein Andenken gleich mir in hohen Ehren halten.

August Wolf.

Das **Porträt des Grafen A. Fr. Schack**, welches der bekannte deutsche Maler August Wolf im Jahre 1876 in Venedig gemalt hat, wurde vom Magistrate der Stadt München verflossenen Juli angekauft. In fast ganzer Figur, braunem Pelz, ein Buch in der Hand, an dem Tisch sitzend, präsentiert sich uns dieses Bildnis ungemein vorteilhaft und charakteristisch. — Gleichzeitig ist zu melden, daß derselbe Künstler just eine Kopie des Rundbildes von Sandro Botticelli aus der Galleria Borghese, 1,70 Meter im Durchmesser, beendet hat. Die Madonna thront in ganzer Figur; ihr zur Rechten erblickt man drei Engelknaben in reichen Gewändern, aus Büchern singend. Zum Haupte Marias drei goldene Kandelaber mit blumengefüllten Schalen. Ihr zu Füßen der anbetende Johannes, welchen das Christuskind segnet. Die scharf ausgeführte Kopie Wolfs wurde von dem jungen Baron T. von Cramer Klett in München bestellt, für welchen er auch vor zwei Jahren das bekannte Rundbild Botticellis, das sogenannte Magnificat aus der Uffiziengalerie in Florenz kopiert hatte. Bestellt wurde von ihm auch eine Kopie des Bildes Giovanni Boccatis in der Galerie Comunale zu Perugia. Das Werk ist 1447 datiert. Es stellt die Madonna in trono unter einer Rosenlaube dar, umgeben von einer singenden und musizierenden Engelschar. Im Vordergrund vier Kirchenväter, noch weiter im Vordergrund empfehlen S. Francesco und Antonius vier Brüderschaftsmitglieder. Ungeheuer mühsam ist es, auch wegen der reichen Draperien, eine Kopie dieses Bildes zu vollenden, allein A. Wolf schafft mit alter Arbeitsfreude und bewährtem Können seine Kopien jugendfrisch fort und fort.

B.

Vom Heidelberger Schlosse. Bei einer kürzlich wiederholten gründlichen Untersuchung des Otto-Heinrichbaus konnte Geh. Oberbaurat Eggert seine früher schon gutachtlich festgelegte Ansicht über die Möglichkeit der Erhaltung der Ruine in allen Punkten bekräftigen. Er meint durch Konstruktionen auf der Rückseite, die die Wirkung der Fassade nicht im geringsten beeinträchtigen, dieselbe auf unabsehbare Zeiten in ihrer heutigen Gestalt erhalten zu können. — Daß dieser allein verständige und modernen Anschauungen von Denkmalpflege entsprechende Vorschlag zur Ausführung kommt, ist wirklich sehr zu wünschen.

Kiel. Professor *Brütt* hat der Stadt Kiel seine Statue der Schwerttänzerin zum Geschenk gemacht, die nun im Foyer des neuen Stadttheaters aufgestellt werden soll.

Ein früher **Monet,** aus dem Jahre 1870 etwa, von außergewöhnlicher Qualität, gegenwärtig eine Zierde der retrospektiven Ausstellung in Dresden, ist dort verkauft worden — wir konnten nicht erfahren an wen: hoffentlich verschwindet er nicht wieder in einer Privatsammlung, nachdem er einen Sommer hindurch in der Öffentlichkeit gestanden hat. Das Bild (»Haus in Saardam«) war bisher in der Sammlung Tavernier in Paris. Es ist in Meier-Graefes kürzlich erschienenem Werk abgebildet, doch gibt die farblose Reproduktion kaum einen Begriff von der höchst aparten geschmackvollen Zusammenstellung der Farben und von der unbeschreiblichen Reinheit des Lichts.

BERICHTIGUNG

Durch notwendig gewordene Kürzungen ist in dem in Heft 10 der »Zeitschrift für bildende Kunst« erschienenen Aufsatze »Die Statuen vom Ciborium Sixtus' IV. in den Grotten des Vatikans« irrtümlich der Vordersatz statt des Nachsatzes gestrichen worden, wodurch der Text eine entstellende Fassung erhalten hat. S. 230, 13. Zeile von unten (links) ist statt »der Vorläufer Christi . . .« bis 4. Zeile von unten zu lesen: »Der Jünger Christi wird uns hier in einer in der Freiplastik ganz ungewohnten Gestalt vor Augen geführt. Donatello, der Meister des Naturalismus in Florenz, hatte ihn in Santa Croce *sitzend,* in mächtiger, eindrucksvoller Gestalt mit ernsten Augen gebildet, im Gegensatz zum Täufer, den er als frühzeitig gealterten Mann mit langem Bart und eingefallenen, von den Strapazen der Wüste durchfurchten Wangen, oder als halbwüchsigen, nackten Jungen, nur mit einem Schurzfell bekleidet, darzustellen liebte. Die neue Auffassung, die uns hier entgegentritt, ist ebenso sehr römisch als quattrocentistisch: Johannes wird ähnlich wie in den Gemälden und Reliefs durch eine schöne Jünglingsgestalt . . .«

Fritz Burger.



Inhalt:

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XV. Jahrgang 1903/1904 Nr. 33. 30. September

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AMERIKANISCHE KUNST AUF DER ST. LOUISER AUSSTELLUNG

Die Amerikaner haben für sich allein ein ganzes Gebäude mit Kunstwerken angefüllt. Es ist das ein sehr hübscher und einfacher, wirklich vornehmer Bau aus festem Stein, der hinter der großen Kuppel der Festhalle auf dem Hügel liegt, von wo er nach Wegräumung der ephemeren Ausstellungsbauten würdig in die Ebene hinabschauen wird. Denn dieser Palast soll nicht mit der Weltausstellung verschwinden, sondern als Museum der bildenden Kunst erhalten bleiben. Ähnlich haben es ja vor vier Jahren auch die Pariser gemacht, als sie das Grand und das Petit Palais an den Champs Elysées aus dauerndem Material aufführten und für Museums- und Ausstellungszwecke beibehielten. Aber es muß gesagt werden, daß das neue St. Louiser Museum sowohl an eindrucksvoller Würde und Einfachheit seiner Fassaden, wie an praktischer Nutzbarkeit den beiden Pariser Bauten weit überlegen ist. Während die ephemeren Ausstellungsbauten mit skulpturellem Schmuck überladen und überhaupt zu stark herausgeputzt sind, imponiert der Kunstpalast durch einfach schöne Formen, denen sich die wenigen Rund- und Flachfiguren gehorsam unterordnen. Am Grand Palais in Paris sitzen die zwanzig oder dreißig Marmorgruppen zwischen den Säulen der Kolonnade, ohne da überhaupt hinzugehören. Irgendwo anders würden sie sich ebenso schlecht ausnehmen.

St. Louis wird also nach der Ausstellung ein schönes und würdiges Museum besitzen, dessen einziger Fehler die weite Entfernung von der Stadt sein wird. In der Stadt selbst haben die St. Louiser schon seit zwanzig oder dreißig Jahren einen sehr hübschen Museumsbau, der aber wie der Pariser Louvre alle möglichen Schätze beherbergt, wie sie gerade vom Glück und von der Laune der freigebigen Schenker zusammengebracht wurden. Das Museum kauft allerdings auch selbst, in der Hauptsache aber ist es auf Schenkungen angewiesen. Nur ein einziger ziemlich großer Saal im oberen Stockwerk, abgesehen von den Wänden im Treppenhaus, steht in diesem Museum der Malerei zur Verfügung, und deshalb reicht, wie beim Pariser Luxembourg, der Raum lange nicht zum Zeigen des ganzen Besitzstandes aus. Kaum der zehnte Teil ist den Besuchern zugänglich, der große Rest liegt oder steht verborgen in den Magazinen. So ist mir unter den Gemälden, die jetzt hier hängen, nur ein einziges aus meinem früheren Aufenthalte erinnerlich, alle anderen sind neu, und einige davon habe ich schon im Pariser Salon gesehen. Um eine Idee davon zu geben, was die Amerikaner in Europa einkaufen, seien die gegenwärtig im St. Louiser Museum hängenden europäischen Bilder kurz genannt. Da ist erstens ein ausgezeichneter Lavery, der vor einem Jahr in Paris war, ein weibliches Bildnis, das im Salon als Le chou bleu bezeichnet war, wenn ich nicht irre, außerdem ein kleinerer, ebenfalls sehr guter und charakteristischer Lavery. Zwei mäßige Porträts von Blanche, ein sehr guter Cottet aus seiner venezianischen Zeit, ein großer Julien Dupré, der schon vor zwölf Jahren hier war, zwei kleine und hübsche Strandbilder von Morrice und zwei nicht besonders gute, aber doch die Note des Meisters gebende Aman-Jean bilden den Anteil Frankreichs, wenn man nicht den in Paris lebenden Italiener Boldini, von dem ein sehr gutes männliches Bildnis da ist, zu den Franzosen rechnen will; die Deutschen sind vertreten durch ein vortreffliches Fischermädchen von Hans Bartels, ein gutes Porträt von dem in London lebenden Kölner Neven du Mont, durch den von den Furien verfolgten Verbrecher Franz Stucks und durch den Mann mit den Papageien von Liebermann. Außerdem hat der Holländer Willem Mesdag und der Belgier Emil Claus ein Bild in dieser Sammlung. Das gänzliche Fehlen großer amerikanischer Namen ist sehr auffallend. Weder Whistler noch Sargent, Alexander, Melchers, noch überhaupt irgend einer der in Europa bekannten amerikanischen Meister hat etwas in diesem Museum, wo also die europäische Kunst besser vertreten ist, als die heimische. Möglich, daß die Magazine gute amerikanische Sachen bergen, die später in dem neuen Museum, wo hinreichend Platz ist, Unterkunft finden werden.

Das neue Museum ist, wie die umliegenden drei anderen Kunstpaläste, ein einstöckiger Bau ohne Fenster. Alle Säle empfangen ihr Licht von oben, und dieses Licht ist durchgängig gut. Das Fehlen der Fenster scheint mir sehr praktisch, weil dadurch große Wandflächen für das Aufhängen der Bilder gewonnen werden. Selbst wenn ein Fenster nur einen kleinen Teil der Wand einnimmt, ist doch die ganze Wand wegen dem hier herrschenden ungünstigen Lichte für die

Zwecke der Gemäldegalerie verloren. Die amerikanischen Architekten haben also dieses Museum sehr zweckmäßig eingerichtet. Innen ist der Bau dreifach gegliedert, und diese Gliederung ist außen durch das höhere Giebeldach des Mittelbaues angezeigt. In dem mittleren hohen Raume sind die Skulpturen untergebracht, rechts und links davon liegen die Bildersäle, und zwar je ein großer Saal in der Mitte, umgeben von kleineren Räumen. Vier Türen führen in den Bau: das Hauptportal ist der Festhalle und dem Abhange zugewandt, bringt den Eintretenden in die Skulpturenhalle und beim geraden Durchschreiten derselben an die hintere Tür, die sich auf die dem Park zugekehrten Gärten öffnet. An jeder der beiden anderen Fassaden des Rechtecks führt eine Tür zunächst in eine Vorhalle und dann in einen der beiden erwähnten großen Bildersäle, während man nach rechts und links in die kleineren Räume gelangt.

Die gegenwärtige Ausstattung der Räume ist zwar nicht so festlich und schön wie die der deutschen, schwedischen und holländischen Abteilungen, sondern ähnelt eher der französischen Einrichtung, aber man hat sich doch nicht auf die Ochsenblutfarbe der Wände beschränkt, sondern in den verschiedenen Sälen die Farben abwechseln lassen, wodurch sich bessere Gelegenheit ergab, die Bilder in wirksame und günstige Umgebung zu hängen. Außerdem hatten die Amerikaner weit mehr Platz als die Franzosen und konnten deshalb ihre Bilder in *einer* Reihe hängen, nur hier und da bei kleineren Sachen eine obere Reihe anbringend, die dann freilich nur schlecht gesehen wird. Die Amerikaner haben rund dreitausend Nummern ausgestellt, etwa doppelt so viel wie die Franzosen, sie haben aber den vierfachen Raum zur Verfügung, und so konnten sie ihre Säle einigermaßen anständig herrichten und alle ihre Arbeiten zur günstigen Geltung bringen. Die Auswahl ist hier mit mehr Sorgfalt getroffen als in Frankreich und es macht sich angenehm bemerklich, daß Amerika es auch in *der* Beziehung besser hat als Europa, das alte, insofern nämlich als es hier keine alten Kunstschulen und somit auch keine akademisch versteinerte Kunst gibt. Alle Leute, die hier etwas können, sind frisch und modern, die anderen sind einfach Nichtskönner. Tüchtige Leute aber, die in die Museumskunst verrannt sind und lieber mit den Augen der Alten als mit ihren eigenen sehen, wie man das in allen europäischen Ländern findet, gibt es nicht in Amerika. Infolgedessen machen die amerikanischen Säle einen jugendlich frischen, selbständigen, gesunden und modernen Eindruck.

Wenn man die Pariser Salons regelmäßig besucht, erhält man bald eine Ahnung von der Tatsache, daß ein großer Teil der amerikanischen Kunst in Paris gemacht wird. Ich für mein Teil habe vier Jahre lang in St. Louis gelebt, und obgleich hier eine alljährliche Kunstausstellung stattfindet, sind mir doch nie auch nur die Namen der großen amerikanischen Maler begegnet, die in Paris regelmäßig ausstellen. In New-York, ferner auch in Philadelphia und in Boston hat man schon eher Gelegenheit, die amerikanischen Künstler zu studieren, aber die allerbeste Gelegenheit wird uns in Paris geboten. Das zeigt dem Kenner der Pariser Ausstellungen der erste Blick, den er in die amerikanische Abteilung auf der St. Louiser Worlds Fair tut. Alle irgendwie aus ihrer Umgebung herausfallenden Bilder hat er schon in Paris gesehen, und er muß sehr aufmerksam suchen, wenn er etwas Neues finden will, das des Findens wert wäre. Alles, was hier von Sargent, Gari Melchers, Alexander, Cecilia Beaux, von Henry Bisbing, Max Bohm, Dannat, Maurer, Dufner, Du Mond, Frieseke, Fromuth, von fünfzig anderen gezeigt wird, habe ich schon in Paris gesehen, und der Europäer bemerkt sogar Lücken, die dem Amerikaner gar nicht auffallen: Walter Gay, Alexander Harrison, Hitchcock, Karl Marr und andere in Europa wohlbekannte amerikanische Maler fehlen hier. Für Whistler hätte man auch mehr tun müssen, als man getan hat. Im Katalog steht er überhaupt nicht, aber man hat doch nachträglich ein sehr gutes weibliches Bildnis, das sich in Privatbesitz in Rhode Island befindet, zur Ausstellung erhalten, und dann haben sich noch einige kleine Skizzen eingefunden, die in einem kleinen Raume zusammen mit Pastellen des vortrefflichen Landschafters Tryon und des weniger hervorragenden Dewing hängen. Ein eigener Saal für Whistler wäre das mindeste gewesen, was Amerika bei dieser Gelegenheit für seinen jüngst verstorbenen größten Maler hätte tun müssen. Sargent ist mit einem seiner besten Bildnisse erschienen, den vor zwei oder drei Jahren in Paris gezeigten drei Schwestern Hunter. Zwei andere männliche Bildnisse von ihm sind nicht so charakteristisch für seine feine und starke Kunst wie dieses große Gemälde. Von Gari Melchers sind drei ausgezeichnete Sachen da: der junge Mann mit dem Handschuh, die beiden kleinen holländischen Schwestern und die Heilige Gudula. Alexander ist mit sechs oder acht seiner feinen, mysteriösen Frauengestalten erschienen. Aber es hat keinen Zweck, auf alle diese Arbeiten, die in Europa bekannter sind als in Amerika, des näheren einzugehen. Dann hätte ich ebensogut auch die deutschen und französischen Abteilungen eingehend besprechen können.

Es handelte sich für mich darum, solche amerikanische Künstler ausfindig zu machen, die man in Europa nicht kennt. Und ich fürchte, daß meine Ausbeute da nur gering ist. In Wirklichkeit fußen alle amerikanischen Künstler, die etwas können, in Europa. Alle ohne Ausnahme haben drüben gelernt, die meisten in Paris, einige in London oder in München. Das trifft selbst bei den Leuten zu, die wir drüben nicht kennen und die amerikanische Themen behandeln, die also in Amerika leben. Sehr viele, ja die meisten amerikanischen Künstler begnügen sich ja nicht mit dem ein- oder mehrjährigen Aufenthalte an europäischen Kunstschulen, sondern sie bleiben dauernd in Europa und denken nur mit Schrecken an eine spätere Rückkehr in das künstlerischem Streben so wenig zusagende Land ihrer Geburt. Unter den Leuten, die nach Amerika zurückkehren und die wir drüben aus den Augen verlieren, weil sie natürlich nicht mehr in Europa ausstellen, sind doch einige, die des Kennenlernens sehr wert sind. Das sind einige Porträtisten

und dann eine ganze Reihe trefflicher Landschafter, die sich mit Ehren in europäischen Ausstellungen zeigen könnten. Allen merkt man die Pariser oder Londoner Schule an, aber alle haben doch ein besonderes Charakteristikum, das sie von den europäischen Malern unterscheidet. Dieses Merkmal findet sich selbst bei den in Europa gebliebenen Amerikanern, sie alle haben von Whistler gelernt, alle bevorzugen gebrochene, gedämpfte, stumpfe Töne, alle vermeiden jeden lauten und grellen Ton. Es ist wirklich sehr sonderbar, daß das Merkmal der amerikanischen Malerei in der vornehmen und diskreten Zurückhaltung besteht, also gerade in dem, was man bei den Bürgern des Dollarlandes nur zu häufig vermißt. Pöbelhaft, laut, marktschreierisch wirkt der amerikanische Maler nie, und im Pariser Salon erkennt man seine Bilder sofort beim Betreten des Saales an ihrem diskreten Ton. Und deshalb kan man sehr wohl sagen, daß es eine wirkliche amerikanische Kunst mit unterscheidenden Merkmalen gibt, obgleich alle diese amerikanischen Maler in Europa geschult sind und obgleich ihre besten und tüchtigsten Leute ganz und gar in Europa leben.

Von den Künstlern, die man in Europa nur selten oder gar nicht sieht, und die in St. Louis mit guten Sachen vertreten sind, erwähne ich von den Porträtisten vor allen anderen William M. Chase, der früher auch in Paris auszustellen pflegte, sich aber schon seit Jahren ganz in sein Vaterland zurückgezogen hat und sich auf die Beschickung der New-Yorker, Bostoner und Philadelphier Ausstellungen beschränkt. Von ihm sind mehrere sehr gute Bildnisse da, deren bemerkenswertestes das Porträt eines kleinen Jungen in verblichen rotem Seidenanzug auf goldbraunem Grunde ist. Außerdem hat Chase ein Stilleben und eine Genreszene ausgestellt, die er »den Besuch« nennt, etwa in der Art der eleganten Dameninterieurs von Alfred Stevens, nur viel heller in der Farbe und weniger routinemäßig. Zwei Damen sitzen zusammen in einem weiten hellen Raum, weiß und hellgelbbraun herrschen vor, einige rosige und grüne Töne bilden belebende freundliche Farbenflecke. Das Bild ist ungemein ansprechend und fein und dürfte zu den besten modernen amerikanischen Arbeiten gehören. Der verstorbene Alfred Collins ist mit dem an englische Vorbilder, besonders an Reynolds, erinnernden Bildnisse eines Jungen in Matrosenanzug vertreten, wobei die den ganzen Raum überspielenden, auf Stuhl, Gesicht, Händen und an der Wand zitternden bläulichen Lichter dem Gemälde etwas Apartes und Eigenartiges geben. Ich nenne noch das in festen Strichen flott und natürlich hingesetzte männliche Bildnis von Albert Rosenthal, das ebenfalls frische und natürliche Porträt des Milliardärs Rockefeller von Eastman Johnson, und das sehr gute weibliche Bildnis von Robert Vonnoh, eine junge brünette Frau, deren rosige Morgentoilette sich von einer dunkelbraunen Wand abhebt, während sonst in dem dunkeln Raume nur ein Stuhl mit vergoldeter Lehne, verschossen grünem Seidensitz und einem davon herabhängenden weißen Schleier sichtbar ist.

Die Landschafter haben wie die Porträtisten zumeist von den Franzosen gelernt, hie und da wird auch ein holländischer oder englischer Einfluß bemerkbar. So erinnern die rosig blühenden Obstbäume auf von dunklem Walde eingesäumter grüner Wiese mit dem rosig blauen Himmel darüber von dem eben genannten Vonnoh an die blühenden Obstbäume, die Daubigny zu malen liebte. Die »Eichen« von Carleton Wiggins, die sich kulissenartig auf eine weite Landschaft öffnen, während eine Schafherde den Landweg entlang zieht, scheinen unter dem Einflusse Gainsboroughs zu stehen. Die blühenden Eichen am Bache, darüber der hohe blaue Himmel mit weißen Wolken, von Allen Talcott, sehen den Landschaften Harpignies ähnlich, Harry Poores Fähre mit Kühen mahnt in ihren reichen Farben von Purpur und Gold gar an die zauberprächtige Palette Turners, der Wintermorgen von demselben, wo ein rosiger Duft über dem hügeligen Ackerland liegt, weist auf neuere impressionistische Einflüsse hin. Die sehr feine Winterlandschaft von Ernest Lawson erinnert nur im Gegenstand an Thaulow; zwischen schneebedeckten kahlen Ufern ein halbgefrorenes Bächlein, einige aus dem Schnee aufragende Baumstümpfe, im Hintergrund ein verschneites Farmhaus, das Ganze von einem lila-rosigen Duft übergossen, der dem Bilde etwas überaus Zartes und Poetisches gibt. Das kleine Bildchen von Thomas Allen, ein einsames Bäumchen am Heidehügel, braun in braun, hinter dem Hügel der aufgehende Mond, mahnt in seiner stillen Melancholie an den Österreicher Eugen Jettel, und die goldbraune Haide mit silbernen Wassertümpeln von Alexander van Laer hat etwas von der Note silber und braun Pointelins.

Zwei überaus feine und anziehende Landschafter sind Bruce Crane und D. W. Tryon. Der letztere hält sich am liebsten am Waldsaume auf und verdankt offenbar viel von seiner Kunst den Leuten von Barbizon. Wenn ein leichter Morgennebel von der feuchtgrünen Wiese aufsteigt und die Wipfel der Bäume mit zarten Silberschleiern umwebt, während droben am Himmel ein schmaler rosiger Streifen, der sich in dem Tümpel auf der Wiese widerspiegelt, das Heraufziehen der Morgensonne anzeigt, ist Tryon auf seinem Posten, um die jungfräuliche Schönheit dieser einfachen Natur auf die Leinwand zu bannen, ganz wie der Père Corot lange vor Sonnenaufgang auf dem Anstand war und Jungfrau Natur beim Erwachen und Ankleiden überraschte. Die vier Ölgemälde Tryons sind entzückende Perlen der amerikanischen Landschaftsmalerei, und außerdem ist er durch mehrere kleine Pastelle vertreten, die ähnliche Themen in gleich schöner Weise behandeln. Tryon dürfte wohl der feinste heutige amerikanische Landschafter sein.

Aber Tryon ist nicht der einzige, dessen Landschaften sich mit den besten europäischen Bildern des 19. Jahrhunderts ehrenvoll vergleichen lassen. Dies ist der Fall mit allen obengenannten Künstlern, und zu ihnen gesellt sich als bedeutender Meister Bruce Crane. Er weilt am liebsten in der winterlichen Haide, wenn aus der weißen Schneedecke nur einige dunkle Hecken und der braune Waldsaum in der Ferne herausragen. Über diese stille Einsamkeit sendet er

dann bald das zitternde Silberlicht des Mondes, bald den kalten Schein des Mittags, bald den rosigen Glanz des Morgens oder die goldene Glut des Abends, und immer ist er so wahr und groß, so fein und schön, wie man es nur bei jenen großen Meistern findet, in deren Seele die stillen Zauber der Natur verwandte Saiten zum Klingen und Singen anschlagen.

Ich nenne noch Frank de Haven mit einer Nachtlandschaft, ein blaugrünschwarzer Himmel mit hellen Sternen, davor die dunklen Baummassen eines Waldes; Georg Bogert, der in seinem am Abend im See badenden Mädchen wie in seinem Meeresstrande silber und grün hell und freundlich zusammenklingen läßt; W. Granville Smith mit einem sehr hübschen, an Boudin erinnernden Strandbilde; Hermann Murphy mit einem stimmungsvollen kleinen Stilleben; Morgan Mc. Ilhenny mit ausgezeichnet gemalten weidenden Rindern, und Belle Havens mit einem einsamen Feldweg, an dem eben ein Bauernkarren herabfährt.

Damit habe ich nur den kleinsten Teil der in der amerikanischen Abteilung ausgestellten guten Arbeiten erwähnt. Der allergrößte Teil der bemerkenswerten Kunstwerke ist eben in Europa bekannter als hier, und es hieße wirklich Eulen nach Athen tragen, wenn ich davon eingehend berichten wollte. Von der Skulptur ist, streng genommen, überhaupt nichts zu sagen. So gut die Amerikaner in der Malerei abschneiden, so mittelmäßig ist der Stand, den sie in der Plastik behaupten. Ihre besten Bildhauer wandern gehorsam in den ausgetretenen Pfaden der akademischen Kunst, und von selbständigem Auftreten kann nur die Rede sein bei einigen Künstlern, welche den Indianer, den Büffel, den Cowboy und andere amerikanische Tiere und Menschen für ihre Kunst heranziehen. Indessen ist es hier vorläufig nur der Gegenstand, der neu und eigenartig wäre. Sonst ist an diesen Arbeiten, deren viele die Anlagen der Ausstellung schmücken, nicht mehr bemerkenswertes als an den überaus banalen und mittelmäßigen allegorischen Frauengestalten, die ihnen da Gesellschaft leisten.

Die Leiter der Kunstabteilung hatten den löblichen Vorsatz, nach dem Pariser Beispiele eine retrospektive Abteilung einzurichten. Leider scheiterte die Ausführung an den Schwierigkeiten, wirklich gute ältere amerikanische Arbeiten zusammenzubringen. Schlechte und unwichtige Sachen waren in Hülle und Fülle für diese Abteilung angeboten, aber die künstlerisch bedeutenden Arbeiten, worauf es der Leitung gerade ankam, waren nicht zu erlangen. Und so zog man vor, das Unternehmen lieber gar nicht als schlecht auszuführen. Wir haben also hier keine Gelegenheit, den Werdegang der amerikanischen Kunst zu verfolgen, was immerhin zu bedauern ist, obschon wir wahrscheinlich keine neuen Aufschlüsse erhalten hätten. Wenigstens die gegenwärtige amerikanische Kunst ist nicht auf amerikanischem Boden entstanden, und ich glaube nicht, daß man auf amerikanischem Boden wichtige Aufschlüsse über ihre Entwickelung finden kann. Diese Aufschlüsse scheinen im Gegenteil ganz in Europa zu stecken, zum Teil in London, München und Rom, in der maßgebenden Hauptsache aber in Paris, und hier erfährt man mehr von der amerikanischen Kunst als in irgend einer amerikanischen Stadt, New-York, den Mittelpunkt der amerikanischen Kunstbestrebungen, kaum ausgenommen.

KARL EUGEN SCHMIDT.

PAUL THUMANN

In den ersten Tagen des nächsten Monats begeht Paul Thumann seinen siebzigsten Geburtstag. Geboren in Groß-Tzschacksdorf in der Lausitz am 5. Oktober 1834, als Sohn des damaligen Lehrers der dortigen Dorfschule, verlebte er seine Kindheit vom fünften Jahre ab in dem Städtchen Pförten, wo sein Vater die Kantor- und Organistenstelle erhalten hatte. Schon frühzeitig machte sich seine Begabung zum Zeichnen bemerklich und wurde von dem Vater, der selber viel Geschick für Porträts in Pastell besaß, gefördert und entwickelt. Von jeher wollte der Knabe Maler werden und griff jede künstlerische Anregung, die sich ihm bot, begierig auf; namentlich begeisterten ihn die Werke Ludwig Richters, von denen er gute Kopien in Pförten zu sehen bekam.

Nach der Beendigung der Schulzeit und dem Genuß privaten Gymnasialunterrichts trat er im fünfzehnten Lebensjahre als Lehrling in das berühmte kartographische Institut von Karl Flemming in Glogau ein, um ein sicheres Brot zu erlangen. Als geschickter Lithograph und Topograph erübrigte er in vier Jahren einen kleinen Betrag, mit dem er die Berliner Akademie beziehen und als Studierender bei Holbein eintreten konnte. Seinen Lebensunterhalt erwarb er sich daneben durch fleißiges Lithographieren und Illustrieren, wie auch Adolf von Menzel vor ihm und Anton von Werner bald nach ihm es getan haben. Von Berlin ging er nach Dresden und wurde Schüler Julius Hübners. Jedoch verdankte er mehr Belehrung den Kunstsammlungen und dem eigenen Studium des Großstadtlebens als seinen Lehrern, die mehr nur allgemein künstlerisch auf ihn einwirkten, ihm aber im einzelnen das nicht zu geben vermochten, dessen er bedurfte. In Dresden fand Thumann neben dem fördernden Verkehr mit seinem übrigens hochgebildeten Lehrer Julius Hübner besonders reiche Anregung durch den dort wirkenden Pauwels, den er sich zum Freunde gewann, nnd auch durch persönliche Berührung mit Ludwig Richter.

Thumanns erstes Bild, eine hl. Hedwig für die Kirche in Liegnitz, entstand schon 1855 in Dresden. Jedoch stützte er sich auch in den fünf Jahren, die er in Elbflorenz verlebte, noch auf den Ertrag aus lithographischen Arbeiten. Im Jahre 1859 ging er sogar noch einmal auf einige Wochen zu Karl Flemming nach Glogau und entwarf dort in angestrengter Arbeit von morgens 4 Uhr bis zu Sonnenuntergang die Bergzeichnung für eine Karte von Mitteldeutschland.

Bald darauf, im Jahre 1860, vermählte er sich mit einer jungen Engländerin von altem Adel, in deren Familie die Liebe zur Kunst eine schöne Überlieferung ist und von jeher als Ehrenpflicht gilt. Da Thumann bei Ernst Keil eine feste Anstellung als Zeichner für die »Gartenlaube« fand, so siedelte das junge Paar nach Leipzig über. In der Illustration von Berthold Auerbachs Kalender bot sich dem Künstler dort die erste große selbständige Aufgabe auf dem Gebiete, auf welchem er bald der Liebling des gesamten kunstverständigen Deutschlands werden sollte. Einige Ausflüge, die in der Hauptsache Vergnügungszwecken gewidmet waren, führten ihn gelegentlich nach Ungarn und Siebenbürgen. Sein Familienglück erhielt bald eine noch weitere Befestigung durch die Geburt einer Tochter, die heute als Frau ein von wahrer Lebens-

freude erfülltes und mit Glücksgütern gesegnetes Leben führt.

Von Leipzig ging die Familie Thumann nach Weimar, wo der Künstler, obwohl als Illustrator schon bekannt und anerkannt, sich nochmals lernend an den inzwischen an die dortige Kunstschule berufenen Pauwels anschloß und 1866 schon selber Professor und Lehrer an der Kunstschule wurde. Das Jahr 1865 führte ihn zum erstenmale nach Italien, 1866 nach London und 1867 nach Paris.

In seiner Weimaraner Zeit bot sich für Thumann eine Aufgabe, die ihm Gelegenheit gab, sein künstlerisches Können mit besonderer Kraft zu entfalten: die Ausschmückung der Wartburg durch fünf Gemälde aus dem Leben und Wirken des Reformators. Der Künstler schuf in Weimar auf Veranlassung der Tiedge-Stiftung und des Großherzogs von Sachsen-Weimar als erstes dieser Bilder: »Luther verbrennt die Bannbulle« und alsbald im Auftrage des Vereins für historische Kunst: »Luthers Trauung mit Katharina von Bora«. Nirgends besser als in Weimar konnte der Künstler den starrköpfigen Menschenschlag des Reformationszeitalters studieren. Leben doch hier die Nachkommen derselben und befinden sich doch im Weimarschen allenthalben Werke Lukas Cranachs, des vortrefflichen Porträtisten jener Zeit. Gleichwohl sehnte sich Thumann wieder nach größeren Verhältnissen und wandte sich 1870 nach einem mehrwöchigen Abstecher auf den Kriegsschauplatz wieder nach Dresden. Dort entstanden dann die drei letzten, packendsten Lutherbilder: »Luther vor dem Reichstag zu Worms«, »Luthers Entführung nach der Wartburg« und »Luthers Unterhaltung mit den Schweizer Studenten im Bären zu Jena«, Werke von geistreicher Konzeption und äußerst lebenswahrer Schilderung. Namentlich die Teilnehmer des Wormser Reichstages zeigen Leben und Mannigfaltigkeit und die Schweizer Studenten sind von köstlicher Frische.

Der große Erfolg Thumanns mit diesen fünf Lutherbildern brachte ihm 1875 einen Ruf als Lehrer an die Berliner Akademie, dem er Folge leistete. Dort erhielt er 1876 die kleine goldene Medaille, wurde 1880 Mitglied der Akademie der Künste, legte aber 1887 seine Lehrtätigkeit nieder, nachdem dieselbe noch kurz vorher durch Verleihung des Roten Adlerordens Anerkennung gefunden hatte. Die nächsten Jahre sahen ihn dann zumeist in Italien.

In Berlin hat Thumann eine ganz andere Richtung eingeschlagen, als er bis dahin gepflegt. Wohl beeinflußt durch den dort zu jener Zeit noch vorherrschenden Schinkelschen Geschmack und vielleicht auch durch die Erfolge Makarts, Feuerbachs und Alma Tademas, wandte er sich antikisierenden Stoffen zu, die er gewissermaßen ins Deutsche übertrug und dabei in eine so heitere Anmut tauchte, wie sie nur die Goethesche Verarbeitung der gleichen Stoffe auf anderem Gebiete erreicht hat.

Auf seinem in dieser Zeit entstandenen Bilde »Fahrendes Volk« schildert Thumann noch das Reformationszeitalter, aber schon mit munterer Schalkhaftigkeit, indem er wälsche Gaukler und Gauklerinnen gibt, die an der Klosterpforte den frommen Mönchen gefährlich zu werden scheinen. Damit nimmt der Künstler Abschied von der Reformationszeit, und seine nächsten Bilder, »Die unaufmerksame Schülerin«, die ihrem jungen Lehrer nicht wenig zu schaffen macht, »Sommerzeit« und »Liebesfrühling«, zeigen schon dem antiken Leben entnommene Gestalten. Der allgemeine Beifall, den der Künstler mit diesen Werken fand, ließ ihn auf dem betretenen Wege weiterschreiten und förderte sein Hauptwerk dieser Richtung, die berühmten »Parzen«, die im Gegensatz zu dem schnell entstandenen »Liebesfrühling« erst nach jahrelanger, sorgfältiger Feile veröffentlicht wurden.

Neben diesen Werken entstanden zahlreiche Bildnisse und Studienköpfe, sowie Illustrationen für Berthold Auerbachs Kalender, die »Spinnstube«, die »Deutschen Klassiker«, »Volkslieder«, »Deutsche Jugend«, »Enoch Arden«, »Frauenliebe und Leben«, »Lebensbilder«, »Amor und Psyche«, »Für Mutter und Kind«, zu »Heine«, zum »Rattenfänger«, zum »Vaterunser« und andere mehr.

Seit 1886 hat Thumann nicht mehr illustriert, nachdem er mehr als 3000 Illustrationen geschaffen, sondern hat nur noch Tafelbilder gemalt. In Italien entstand unter anderem »Kunst bringt Gunst« (ein römischer Vasenmaler, dem ein blondes Mädchen mit Interesse bei der Arbeit zuschaut), Ende der neunziger Jahre in Berlin ausgestellt gewesen, »Amor und Psyche« (zwei liebliche Gestalten, sich küssend), drei »Sirenen« als Seitenstück zu den »Parzen«, eine nicht weniger interessante Frauengruppe, die er in München vollendete.

Im Jahre 1892 wurde dem Künstler ein Meisteratelier in der Berliner akademischen Hochschule übertragen. An dieser Lehrtätigkeit, die er noch regelmäßig ausübt, findet der Meister seine Freude. Er hat dort meist nur zwei bis drei Schüler, die schon selbständig ausübende Künstler sind und sich nur noch den letzten Schliff bei ihm holen wollen. In seiner Eigenschaft als Lehrer erhielt er 1902 auch den Kronenorden III. Klasse.

Nebenher schuf der Künstler immer noch selber Neues, so eine »Madonna«, die frisch aus dem Atelier vom Kaiser von Rußland erworben wurde und wohl 1899 in Berlin ausgestellt war, »Nymphenbad« (Akt eines blonden Mädchens), »Ernte« (Italienerin pflückt Orangen) und noch viele andere anmutige Szenen.

Wie sorgfältig Paul Thumann oft an seinen Werken feilt, ersieht man besonders daraus, daß er jetzt dabei ist, seine längst als Photographien verbreiteten Gemälde »Quellnymphe«, »Winter« und »Echo«, lauter interessante Gestalten, gänzlich umzuarbeiten, während wiederum viele andere seiner Bilder sogleich auf den ersten Wurf das geworden sind, was der Künstler sich vorgesetzt hatte. Den größeren Erfolg hatten bald die einen, bald die anderen.

Trotz des großen Beifalls, den der Meister auch mit seiner jetzigen antikisierenden Richtung gefunden hat, schätzt er selber doch seine fünf Lutherbilder auf der Wartburg als die Höhe seines Lebenswerkes. Und es ist richtig: Wer sich tiefer in diese Kunstwerke hineinschaut, der entdeckt immer neue Schönheiten darin. Auf der Wartburg stehen sie unter der Obhut des kunstverständigen Schloßhauptmanns, Major z. D. von Cranach, der zu den aufrichtigen Bewunderern Thumanns zählt und ein ausgezeichneter Interpret der Lutherbilder ist; wer das Glück hat, von ihm geführt zu werden, dem geht erst so recht das Verständnis dafür auf, was Paul Thumann dort geschaffen. *Bruno Wolff-Beckh.*

ZUR RESTAURATION DER SIXTINADECKE

Von Ernst Steinmann

Eine im Leben Michelangelos von Giuseppe Piacenza (Torino 1812, pag. 58) gefundene Notiz gibt mir Veranlassung, noch einmal auf die Restaurationsarbeiten an der Decke der Sixtinischen Kapelle zurückzukommen. Bei der Besprechung der verschiedenen Übermalungen des jüngsten Gerichtes äußert sich dieser Autor wie folgt: »Auch zur Zeit Pius V. (1566—1572), nach dem Tode des Daniello da Volterra, wurde dem Girolamo da Fano, einem tüchtigen Maler, der Auftrag erteilt, die Nuditäten dieses Gerichtes zu bedecken. Dieser Girolamo — sei es, daß er sich scheute, jene Gemälde zu berühren, sei es, daß andere, mehr künstlerische Aufgaben ihn beschäftigten —

vertraute die Ausführung dem Domenico Carnevale an, einem berühmten Maler aus Modena. Diesem fiel auch nach dem Tode Girolamos die Aufgabe zu, die Arbeit fortzusetzen, *und die Risse, welche sich am Gewölbe zeigten, mit Stuck auszufüllen, sämtliche Gemälde zu restaurieren, und vor allem das Opfer Noahs, wo ein Stück des Intonaco herabgefallen war*[1].« Domenico Carnevale wird in der »Raccolta de' pittori, scultori et architetti Modonesi« des Lodovico Vedriani (Modona 1662, p. 99) als einer der berühmtesten und fruchtbarsten Modeneser Maler bezeichnet, der viele Privathäuser seiner Vaterstadt innen und außen mit Freskomalereien schmückte. Als besonders schön wird ein Gemälde im Hause des Signor Prospero Toschi gerühmt, welches auf einem Cartellino die Bezeichnung trug: Dom. Carn. F. M.D.LXIIII. Weitere Daten aus dem Leben Carnevales sind nicht überliefert; ebensowenig vermochte sein Biograph näheres über die mannigfachen Arbeiten anzugeben, welche Carnevale in Rom ausgeführt hat.

Auch schon Nagler wußte von den Arbeiten des Modenesen in der Sixtina. Im Künstlerlexikon (II, p. 369) sagt er von ihm, daß er in Rom die Gemälde Michelangelos hergestellt habe, was ihm zum großen Lobe gereicht sei. Wenn wir auch annehmen können, daß Nagler diese Notiz der Michelangelo-Biographie Piacenzas entnahm, so ist uns die Quelle der letzteren bis heute noch unbekannt. Sehr wohl kann es aber jetzt gelingen, aus den Rechnungsbüchern Pius' V. Ghisleri, der ja nur sechs Jahre regierte, die Zahlungsbelege für Carnevale beizubringen.

Mit Domenico Carnevale ist also der Maler gefunden, der die jüngst entdeckte Restauration am Opfer Noahs ausgeführt hat, die ich schon in der »Kunstchronik« vom 3. Mai dieses Jahres ausführlich beschrieb und als eine sehr alte und sehr geschickt ausgeführte bezeichnen konnte. Wir wissen jetzt aus Piacenza, daß diese Restauration sehr bald nach Michelangelos Tode, in den Jahren 1566 bis 1572, stattfand.

Es ergeben sich also bis jetzt für die Reinigung und Restauration der Sixtina-Decke folgende Daten:

1. Domenico Carnevale (1566—1572). Bezeugt durch Piacenza, Vita di Michelagnolo Buonarroti. Torino 1812, p. 58.

2. Simone Laghi im Jahre 1625, bezeugt durch ein Exzerpt Feas und durch eine Aufzeichnung im Cod. chis G. 66, p. 208 (übrigens auch in einem Codex Vaticanus) ed. Th. Schreiber in der Festschrift für Anton Springer, p. 109 (Reinigung der Gemälde mit angefeuchtetem Brot).

3. Restauration im Jahre 1762, bezeugt durch Richard (Déscription d'Italie, Dijon 1766, V, p. 358): »C'est dans cette chapelle«, schreibt er, »que j'ai vu en 1762 de très médiocres artistes occupés à couvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau e du plafond.«

4. Restauration nach der Pulverexplosion vom Jahre 1798, welcher einer der Ignudi links von der Trunkenheit Noahs und das Medaillon zwischen beiden Ignudi zum Opfer fiel. Vergleiche Duppa, Life of Michel-Angelo, London 1807, p. 283.

Unter diesen Restaurationen ist die des Domenico Carnevale jedenfalls die durchgreifendste und verständnisvollste gewesen. Ja, die Annahme erscheint berechtigt, daß er nicht nur die Füllung der Risse ausgeführt hat, sondern auch alle Figuren mit jenem dunklen Firnis versah, welcher die Farbenkörper vor Zersetzung und Eindringen des Staubes geschützt hat. Und wenn die Füllung der Risse mit einer Mischung von Pech und Wachs schon unmittelbar nach Michelangelos Tode geschah, so begreift man endlich auch, warum die Legende, die Risse seien künstlich von Michelangelo selbst gemalt, so früh entstehen und sich so lange behaupten konnte.

1) »A cui dopo la morte di Girolamo toccò il proseguire l'opera, ristuccare i peli, che aveva fatto la volta, e accomodare il rimanente delle pitture, e in particolare il sacrificio di Noè, dov'era cascato un pezzo d'intonaco.«

NEKROLOGE

Umberto Veruda †. Am 26. August starb in Triest der Porträtmaler Umberto Veruda. Er war 1870 in Venedig geboren, studierte in München und Paris und erhielt, kaum 21 Jahre alt, die große goldene Medaille auf einer internationalen Ausstellung in Rom. Von 1893 an lebte er abwechselnd in Triest, Wien, Berlin und Paris und malte viele in Charakteristik und Kolorit hochstehende Porträts. Ein sehr interessantes Frauenporträt in der vorjährigen Hagenbund-Ausstellung in Wien trug ihm eine Berufung zur Herzogin von Marlborough nach Blenheim ein, wo er die Herzogin und ihre ganze Familie malte. Die Akademie in Venedig erwarb eines seiner besten Bilder, einen Bildhauer im Atelier bei der Arbeit darstellend. (Voss. Ztg.)

Der russische Historienmaler **P. A. Swedomski** ist am 9. September im Alter von 55 Jahren gestorben. Er verließ Rußland 1870, studierte in Düsseldorf und später bei Munkacsy. Sein bedeutendstes Werk ist »Das brennende Moskau«. Ferner malte er in der 1862—96 erbauten Wladimir-Kathedrale in Kiew an der Decke des linken Chors Christi Himmelfahrt und einzelne Bilder auf Nebenaltären. Er lebte meist in Rom.

Porfessor Karl Rettich, der treffliche Landschaftsmaler, ist am 12. September in Lübeck gestorben. Er wurde 1841 in Rosenhagen bei Travemünde geboren, studierte zuerst auf Wunsch seiner Eltern Jura, folgte aber dann seinem lebhaften Drange zur Kunst und wurde Schüler Adolf Liers. Mit Vorliebe schilderte er den deutschen Wald und die Ostsee. Eins seiner schönsten Landschaftsbilder besitzt das Lübecker Museum.

PERSONALIEN

Geheimrat Professor Dr. von Reber feiert im November seinen siebzigsten Geburtstag und soll — nach Blättermeldungen — infolge seines hohen Alters beabsichtigen, als Direktor der Kgl. Zentral-Gemäldegalerien zurückzutreten; als Nachfolger wird Professor F. A. von Kaulbach bezeichnet. Auf Grund genauer Informationen können die »M. N. N.« versichern, daß an jenen Zeitungsmeldungen kein wahres Wort ist. Professor Dr. von Reber erfreut sich der besten Gesundheit und denkt noch gar nicht daran, seinem Arbeitsfelde Valet zu sagen, und Prof. F. A. von Kaulbach soll sehr überrascht über seine angebliche Ernennung gewesen sein. — Der Direktorposten der Zentral-Gemäldegalerien würde überhaupt auch in Zukunft nur einem Kunsthistoriker übertragen werden können.

Professor Ferdinand Luthmer begeht am 1. Oktober dieses Jahres sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Direktor der Frankfurter Kunstgewerbeschule.

Auszeichnungen anläßlich der Großen Berliner Kunstausstellung. Der Kaiser hat aus Anlaß der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung folgenden Künstlern die kleine goldene Medaille für Kunst verliehen: dem Maler Heinrich Hermanns in Düsseldorf, dem Bildhauer Konstantin Starck in Berlin, dem Maler Erich Eltze in Charlottenburg, dem Bildhauer Erich Schmidt-Kestner in Berlin, dem Maler Hugo Poll in Pest, dem Maler Alfred Schwarz in Berlin, dem Maler Karl Bennewitz von Loefen jr. in Berlin, dem Maler und Lithographen Karl Kappstein in Wildpark bei Potsdam, dem Maler Georg Schöbel in Berlin.

AUSSTELLUNGEN

Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. Ein höchst bedeutungsvolles Unternehmen ist nunmehr soweit gereift, daß darüber nähere Angaben in der Öffentlichkeit gemacht werden können. Es handelt sich um eine im Sommer 1905 zu veranstaltende Kunstausstellung in Köln. Die Ausstellung wird veranstaltet von dem Verbande der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein und steht unter dem besonderen Protektorat des Großherzogs von Hessen. Sie ist vor allem der modernen Kunst west- und süddeutscher Maler und Bildhauer gewidmet. In einer besonderen Abteilung soll eine Ausstellung älterer und neuerer Kunstwerke aus Privatbesitz Raum finden, insbesondere wird auch das Kunstgewerbe auf der Ausstellung vertreten sein, für die ein besonderes Gebäude erbaut werden wird. Vorgesehen sind daneben besondere Pavillons für größere kunstgewerbliche Gruppen oder Sonderausstellungen. Dagegen sollen alle Zutaten anderen Charakters fernbleiben. Die Ausstellung eröffnet eine Reihe von Wanderausstellungen, die in dem von der holländischen Grenze bis nach Basel sich ausdehnenden Gebiet für die nächsten Jahre geplant sind. Eine strenge Auswahl der Kunstwerke ist beabsichtigt, so daß keinerlei Anklänge an Verkaufsausstellungen zutage treten. Im Dezember 1904 soll in Darmstadt die erste Kunstausstellung stattfinden, die durch eine beschränkte Zahl auserlesener Werke von dem künstlerischen Schaffen des gesamten Verbandsgebietes eine Vorstellung geben soll. Vertreten sein werden auf dieser Ausstellung unter anderen Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Darmstadt, Karlsruhe, Stuttgart und Straßburg. Die Ausstellung kommt als Wanderausstellung im Frühjahr bereits nach Straßburg. Die Auswahl der Werke, die das Reichsland repräsentieren sollen, wird von einer Kommission besorgt, der Unterstaatssekretär von Schraut und die Maler Daubner, Hornecker und Spindler angehören. Das Publikum wird also den Vorteil haben, daß es endlich etwas gutes Auswärtiges zu sehen bekommt, und die hiesigen Künstler gewinnen den lange entbehrten Anschluß an Deutschland.

Dresden. Die große Kunstausstellung hat im Diezschen Sonderraum vier neue Werke von Robert Diez aufzuweisen, die erst jetzt eingetroffen sind: das Gipsrelief »Reigen«, eine Büste Wallots, eine weibliche Büste und eine Löwin, Statuette in Bronze und Marmor. Die Kunstausstellung soll erst Ende Oktober geschlossen werden.

Brüssel. Am 1. Oktober findet die Eröffnung einer *internationalen Ausstellung* für Kunst und Kunsthandwerk im Brüsseler Museum der Cinquantenaire statt.

VERMISCHTES

In Nr. 32 der »Kunstchronik« hat Professor Singer auf meine Besprechung seiner **Dürer-Bibliographie** in Nr. 3 der »Kunstgeschichtlichen Anzeigen« entgegnet. Er sagt da, daß ich auf Grund der paar Fehler, die ich ihm nachweise, sein ganzes Werk verdamme. Ich habe jedoch das Buch gar nicht verdammt, denn ich habe gesagt, daß es für alle, die sich mit Dürer beschäftigen, unentbehrlich ist. Ich habe nur dargetan, daß es weder mit der Objektivität, noch mit der Sorgfalt geschrieben ist, die man gerade von einer derartigen Arbeit verlangen muß. Der Vorwurf der Subjektivität und Willkürlichkeit gilt hauptsächlich der Einleitung. Über sie verliere ich hier kein Wort. Professor Singer hat recht: er wird mich nicht zu seiner »Auffassung« Dürers bekehren, ich hoffe jedoch, recht viele andere auch nicht. Aber selbst den Vorwurf der Ungenauigkeit und Unvollständigkeit, der vor allem den Hauptteil des Buches trifft, habe ich nicht auf Grund von ein paar Fehlern schlechthin gemacht, sondern auf Grund von Fehlern, die mir eine Stichprobe lieferte, der ich eine bestimmte Partie des Buches unterworfen hatte. Diesen Umstand hätte Professor Singer in seiner Erwiderung nicht übergehen sollen. Meiner Meinung nach gibt es nämlich nur eine einzige Methode, um eine Arbeit von der Art der Bibliographie richtig zu beurteilen, und das ist der Weg, den ich eingeschlagen habe: man nimmt eine systematische Stichprobe vor. Die Zahl der Fehler, auf die man hierbei stößt, gibt dann mit ziemlicher Sicherheit den Fehlerprozentsatz für das ganze Buch an. Das kann ich natürlich nicht durch eine Kontrolle sämtlicher Angaben des Buches beweisen. (Dazu wäre wohl auch nur jemand verpflichtet, der eine Neuausgabe veranstaltet.) Wohl aber bin ich imstande, den Beweis durch eine zweite Stichprobe zu erbringen, die ein gleiches Resultat wie die erste geliefert hat, und das will ich sogleich tun. Meine Bemerkung, daß leicht noch mehr Fehler nachgewiesen werden könnten, war nämlich durchaus keine »leichtfertige Redewendung«, wie Professor Singer glaubt, sondern sie war sehr wohl überlegt, hatte ich doch schon damals diese zweite Stichprobe angestellt, und zwar nicht im Hinblick auf die Literatur, soweit sie für eine bestimmte Frage in Betracht kommt, sondern soweit sie in einer von Professor Singers Hauptquellen, nämlich in einer der von ihm »durchgeackerten« Zeitschriften, niedergelegt und verzeichnet ist. Ich hatte (und wieder muß ich versichern, daß es nur flüchtig geschah) die ersten paar Bände des Repertoriums mit den daraus geschöpften Angaben Professor Singers verglichen und dabei folgendes gefunden:

Auf S. 16 der Bibliographie fehlt bei »Lübke« die Besprechung von ihm selbst in der Beil. der Augsb. Allgem. Ztg., 1876, Nr. 340, S. 5183—5184. — Auf S. 23 fehlt bei »Kaufmann« die Besprechung von W. von Seidlitz in der Deutschen Litt. Ztg., 1881, Nr. 43, Sp. 1666. — Auf S. 25 fehlen bei »Thausing« die Besprechungen von E. Ch. in der Beil. zur Wiener Abendpost, 1876, Nr. 7, S. 25—26, und Nr. 8, S. 29—30, sowie von A. W—n. im Lit. Centr. Bl., 1876, Nr. 34, Sp. 1134—1136. — Auf S. 29 fehlt bei »Luthardt« die Besprechung von A. W—n. im Lit. Centr. Bl., 1875, Nr. 51, Sp. 1653. — Auf S. 54 fehlt bei »Sallet, Untersuchungen« die Besprechung von A. R. in der Kunstchronik (einer der 35 Zeitschriften, die Professor Singer »auf Besprechungen hin durchgesehen« hat!), 1876, Nr. 18, Sp. 288 bis 289. — Auf S. 54 fehlt außerdem noch bei »Sallet, Medaillen« die Besprechung von A. W—n. im Lit. Centr. Bl., 1875, Nr. 51, Sp. 1663. — Auf S. 70 fehlt bei »Ephrussi« die (von mir nicht nachgeschlagene) Besprechung in der Revue des Arts décor., 1881, décemb. — Ferner fehlt in der Bibliographie G. Dehios Aufsatz: Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance. Dürer — Pacioli — Lionardo. Repert., 1881, Bd. IV, S. 269—279.

Auf die Besprechungen, die von Wilhelm Lübke, Woldemar von Seidlitz, und wenn ich die Abkürzungen richtig auflöse, von Eduard Chmelarz, Alfred Woltmann und Adolf Rosenberg herrühren, hätte aber Professor Singer, der nun einmal Rezensionen aufgenommen hat, und zwar oft recht belanglose, unfehlbar kommen müssen, wenn er sich bloß der Mühe unterzogen hätte, das von Fachleuten gearbeitete »Verzeichnis der wichtigeren Besprechungen« im guten, alten Repertorium durchzulesen.

Der wichtige Aufsatz Dehios dagegen wurde von Prof. Singer anscheinend nur darum übersehen, weil im Inhaltsverzeichnis des betreffenden Repertoriumbandes wohl der Titel, aber nicht der Subtitel der Arbeit, der tückischerweise allein den Namen Dürers enthält, vorkommt.

Die zweite Stichprobe hat also abermals eine Reihe von Fehlern aufgedeckt, und damit ist, wie ich glaube,

nicht nur die Richtigkeit der Methode meiner Beurteilung, sondern auch die Richtigkeit der Beurteilung selbst unwiderleglich bewiesen.

Zum Überfluß teile ich noch zwei Fehler mit, die mir bei der praktischen Benutzung der Bibliographie unterkamen: Auf S. 14 ist bei »Frimmel« die Hofbibliothek mit der Bibliothek der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses verwechselt. Die Zeichnungen befinden sich im Kunsthistorischen Hofmuseum. — Auf S. 87 ist am Schluß von »Weber« die Allgem. Lit. Ztg. mit dem Liter. Centr. Bl. verwechselt.

Was ich in meiner Rezension einer Fußnote zuweise, macht Professor Singer in seiner Entgegnung zur Hauptsache. Es ist wahr, ich habe mich in meiner Behauptung, daß Professor Singer auf S. XII schlechte Zeilenzitate gibt, geirrt. Professor Singer hat sich gar nicht die Mühe genommen, aus einem Buche, in dem die Zeilen numeriert sind und aus dem er einzelne Sätze wiedergibt, mit Angabe der Zeilenzahlen zu zitieren. Sein erstes Zitat auf S. XII, das mich auch irregeführt hat, ist aber trotz der sophistischen Wendung, die er der Sache zu geben versucht, weder »ganz klar«, noch »ganz richtig«. Der Leser entscheide gütigst selbst. Professor Singer zitiert: »„Item aus viel Stucken, geklaubt aus viel schöner Menschen, mag etwas Guts gemacht werden. Item es ist nit müglich, daß du ein schön Bild van einem Menschen allein kannst abmachen“ (L. u. f. p. 290/1).« Obwohl nun die beiden Sätze durch keine Anführungszeichen voneinander geschieden sind, stehen sie doch tatsächlich nicht beisammen, sondern sind vielmehr im Buche, sowie in der Handschrift durch mehrere andere Sätze getrennt und stehen auch hier wie dort auf verschiedenen Seiten. Bei L. u. f. steht der erste Satz auch nicht auf S. 290, wie man doch nach dem Zitat annehmen muß, sondern auf S. 291, auf S. 290 aber findet sich überraschenderweise der zweite Satz.

Wien, den 17. September 1904.

Dr. Arpad Weixlgärtner.

ANTWORT

auf vorstehende Replik.

(Mit dieser letzten Entgegnung erachten wir die Angelegenheit für die »Kunstchronik« als erledigt. D. Red.)

Aus den vierundeinhalb Fehlern sind fünfundeinhalb geworden; sonst ändert obige Entgegnung nichts. Die Rosenbergsche Besprechung habe ich übersehen. Wenn mir immer wieder vorgehalten wird, bei mir fehlen Besprechungen aus Nichtfach-, sogar aus Tageszeitschriften, dann kann ich nur wiederholen, so willkommen der Hinweis auf eine jede ist, ebensowenig kann mir das Fehlen auch nur einer einzigen verübelt werden, denn eine Vollständigkeit ist ja überhaupt undenkbar, und es wäre Torheit, sie anzustreben. Ebenso habe ich mich dort, wo es Inhaltsverzeichnisse gibt, an diese zu halten, und daher ist es auch keine Flüchtigkeit, wenn ich »Dehio: Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance« nicht aufnahm. Ich konnte doch nicht jeden Artikel, in dessen Titel das Wort »Renaissance« oder »16. Jahrhundert« vorkommt, daraufhin durchlesen, ob Dürer darin vorkommt! Wer über Dürer schreibt, wird es doch in der Regel in seiner Überschrift anzeigen. Der letzte Absatz obiger Entgegnung zeigt, daß der Boden, auf dem sich eine Weixlgärtnersche Besprechung bewegt, sich nicht verändert hat. Er kann nicht offen und ehrlich sein Versehen eingestehen, ohne einen letzten Versuch zu machen, mir einen Hieb zu erteilen, trotzdem ich ihn schon im voraus pariert habe. Für jeden Leser ist es ohnehin ersichtlich, ich habe es aber außerdem ausdrücklich betont, daß ich mir die Sätze zusammengestellt habe, wie sie mir gerade in die Feder kamen. Es ist klar, daß es an jener Stelle durchaus wichtig ist, in welcher Reihenfolge sie stehen, so daß es geradezu komisch wirkt, wenn Herr Weixlgärtner sich nochmals an diese Anordnung anklammert, um den Schein zu bewahren, als hätte er mir hier ein Vergehen nachgewiesen.

H. W. S.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig











